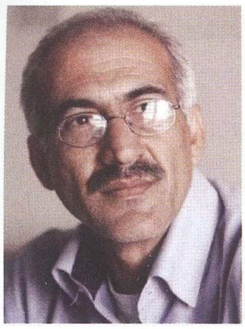
أقام معرضه الأخير في مدينة الزرقاء الأردنية ولوحاته تنقسم إلى ثلاث مدارس فنية

حسين نشوان.. تنويعات على مدينة الحلم



حسين نشوان

الفنان حسين نشوان، إنسان يسكنه المكان، يتملكه عبق التراث في المباني، تحلق روحه في المكان المرئي والمكان الذي يتخيله، وأمكنة أخرى مرت بطفولته ويذكرها كخيال عابر، فالفنان الحقيقي هو نتاج لبيئته والطبيعة، للذاكرة والأرض، وبالتالي هو يحمل في كينونته هدفا ورسالة، فتروي لوحاته الفنية الحكاية، حكاية طويلة وليس لها نهاية، وحين أعلمني عن نيته إقامة معرض له في مدينة الزرقاء المدينة التي ولدت فيها، قلت له: سأحضر من رام الله خصيصا لحضور المعرض، فكل ما شاهدته لحسين نشوان في السابق صور للوحات، ورغم أنها شدتني كثيرا، فإنها لم ترو الرغبة العارمة في أن أحضر معرضا شخصيا له، فعلاقتي مع اللوحة علاقة عشق مباشرة، واللوحة الجيدة هي التي تمسكني بكلتي يدي وتدخلني إلى أعماقها، فأجول فيها وأتنشق عبق الجمال، أحلق في فضائها وزواياها، وحين أخرج منها أكون قد تركت بعضا من روحي فيها.

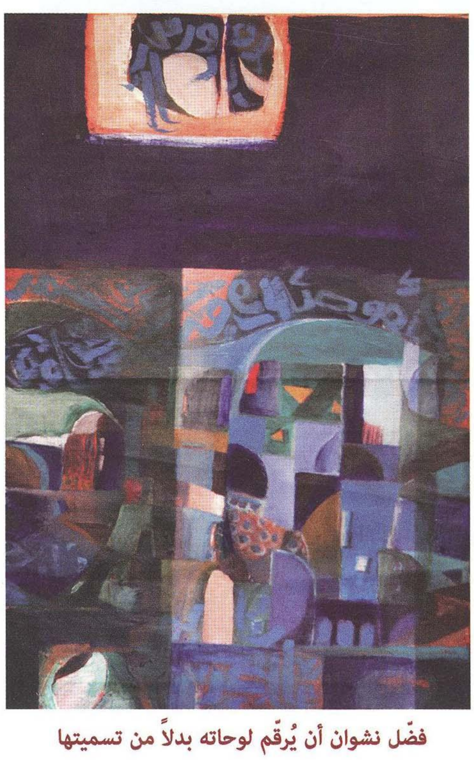
زياد جيّوسي

كاتب وناقد - فلسطين

حين وصلت قاعة العرض شدني العنوان كثيرا، فهو أعطى فكرة مسبقة عن المعرض، فالحلم الذي يحلم به الفنان يتجسد كمدينة، هي مدينة الحلم، لذا كانت لوحاته (تنويعات على مدينة الحلم)، وليست وصفا مجردا أو هيكلية بناء، فهي مدينة الحلم، تسكن في الذاكرة، تمثل حلما للفنان، حلما يسعى لتحقيقه، أو حلما بعيدا يسعى للوصول إليه، ومن هنا كان العنوان يحمل كلمة «تنويعات»، مما يدلل على أن ما يقدمه في لوحاته بعضا من نصوص الحكاية، ولا يقدم الحكاية متكاملة، تاركا المجال للمشاهد أن يتخيل من خلال اللوحات بعضا من الفصول للحكاية المروية فكرة ولونا وشكلا، وتاركا المجال لنفسه أن يواصل الرحلة كي يقدم تنويعات أخرى ويواصل رحلته في تجسيد مدينة الحلم حتى تتحول إلى حقيقة ذات يوم، فكل ما نراه كان قد بدأ بالحلم ذات يوم، حتى تحقق وأصبح حقيقة، فهل ترى سيتحقق حلم الفنان حسين نشوان في مدينة الحلم ويصبح حقيقة؟ هذا السؤال الذي يمكن للوحات راوية الحكاية حاملة في ثناياها روح الفنان أن تجيب عن بعض منه.

المعرض بكامل لوحاته يمكن أن يقسم إلى ثلاثة مدارس فنية، وفي الوقت نفسه رأيته معرضين في معرض واحد، فهناك أسلوبان في اللوحات كل أسلوب يمثل معرضا متكاملا، وكل منهما يحتاج إلى قراءة خاصة في لوحاته، فكل منهما يروي الحكاية، لكن باختلاف في المدرسة الفنية وفي أسلوب الراوي، لذا سيكون حديثي في هذه المقالة عن اللوحات الزيتية والتي تمثل نصف المعرض وتمثل معرضا فنيا متكاملا، وهي تتكون من مدرستين فنيتين.

لوحات حسين نشوان لم تحمل أسماء منفردة، فقد لجأ لأسلوب الترقيم في لوحاته، ومنذ اللوحة الأولى نلمس في وضوح أسلوب الفنان، فاللوحة تميزت باللون الأزرق الداكن في أسفل اللوحة وفي أعلاها، وهذا اللون المعبّر كان يسيطر على لوحات المعرض، ففي تدرجات الأزرق تندرج الفكرة، فحين يكون داكنا أقرب للسواد، يكون معبرا عن واقع مؤلم، وحين يتدرج حتى يصبح بلون البحر يصبح له تعبير آخر، وحين يصبح بلون السماء يعطي معالم الفرح، وفي استخدام الفنان لهذا اللون فإنه تمكن من أن يوصلنا في لوحاته وتنويعاته في مدينة الحلم، إلى الفكرة التي يريدها من خلال استخدام اللون الأزرق بتدريجاته، فمن القتامة في اللون في بعض اللوحات، حتى الوصول للأزرق المشوب بالرمادي في لوحات أخرى، فالمدينة التي يحلم بها ما زالت حلما، لذا لم تكن في اللوحات السماء صافية، فالغيوم التي تغطي فكرة الحلم ما زالت متراكمة بسوداويتها، لكن فكرة تحقق الحلم أيضا لم تترك اللوحات، فالإشراقات التي تشير للفرح والأمل موجودة في ثناياها، ففي اللوحة الأولى نجد المدينة الحلم على شكل القباب والأبنية، وفي قاعدتها تمازجت الأرض مع الحروف العربية من دون كلمات واضحة، كما ظهرت الحروف فوق المباني مباشرة، بإشارات رمزية لارتباط المدينة الحلم بتاريخها العربي، والقباب التي ترتبط بالأذهان بالمساجد في تراث المبنى، وتنتشر في كل بلدات فلسطين بشكل خاص، حتى في البيوت القديمة (بيوت العَقد) تربط المدينة الحلم بالتراث



فضّل نشوان أن يُرقّم لوحاته بدلاً من تسميتها

والتاريخ والوطن، وفي هذه اللوحة وفي لوحات أخرى نجد أن المدينة الحلم التي تنثرها ريشة الفنان تأخذ طابعا تجريديا، فالأمكنة فيها متداخلة وكأنها جسد واحد، بحيث تظهر للوهلة الأولى وكأنها تجريد لمبنى الصخرة المشرفة في القدس، ولكن حين التبحر في اللوحة نجد أنها تمثل مدينة تراثية الشكل بشكل متكامل ومتداخل، فخرج الفنان عن الإطار التقليدي برسم المكان كما هو، أو كما ينطبع في الذهن كما اعتدنا أن نرى في الكثير من اللوحات التي مثلت المكان، فتداخلت القباب والمساكن ببعضها حتى وصلت إلى درجة الانصهار، وكان استخدام اللون قويا وذا دلالات مميزة، فالأزرق الداكن في سماء اللوحة ويمينها بالنسبة إلى المشاهد، بدأ بالانفراج كلما اتجه يسارا، وفوق القبة الذهبية والمختلط لونها مع الأزرق الداكن والأبيض في وسط اللوحة، كان الانفراج أكثر، وتمازج الأبيض مع الأزرق، وفي فضاء اللوحة في المنتصف، ظهرت بقعة بلون أزرق فاتح كأنها طاقة الأمل والفرج والحلم، كما ظهرت بقعة أخرى في يمين اللوحة في الفضاء، وإن كانت أقل تفتحا بالزرقة من الثانية، فهي برزت من خلال دكنة اللون، بينما الثانية برزت من بين غيمات أكثر تفتحا، ويلاحظ على تركيبة تجسيد المدينة الحلم، أن الفنان لجأ إلى إحداث شرخ عمودي باللوحة، فظهر يسار اللوحة متمازجا مع يمينها، لكن كان هناك خط رأسي من يسار القبة الذهبية حتى قاعدة البناء في اللوحة وكأنه يقسمها إلى قسمين، ونلاحظ هنا أن هذا الفصل لم يأت عبثا، فالمشهد ظهر وكأنه يصور حالتين في مخاض المدينة الحلم، والحروف العربية تركزت أعلى وأسفل هذا الجانب، والألوان في البناء كانت أكثر إشراقا من الجانب الآخر، رغم التشابه الكبير، ففي يمين اللوحة كانت القبة الذهبية تعلو المشهد، بينما في يسارها ظهرت القبة ذهبية اللون بشكل متكامل دون تداخل ألوان أخرى في قلب يسار اللوحة، محاطة بقبتين بألوان أخرى، والرمزية في اللوحة لم تتوقف هنا، فالزخارف العربية موجودة، وتعطي الهوية بوضوح للمدينة الحلم، وفي الوقت نفسه نجد في يمين اللوحة وفي قلبها درج طويل مضيء وكأنه يرمز بشكل واضح إلى أن الطريق للوصول موجودة ومضيئة، لكنها تنتظر القادمين إليها حين يجتازون العتمة.

في اللوحة الثانية ننتقل إلى مشهد آخر من تنويعات المدينة الحلم، وهنا فصل آخر من الرواية، فما زالت السماء باللون الأزرق الداكن، وفي فضاء اللوحة بالأعلى نجد طاقة كبيرة تمازج فيها اللون الأبيض مع إطار باللون الأصفر، وفي داخلها الحروف العربية، في رمزية واضحة أن تحقق الحلم مرتبط بالحلم العربي وبالانتماء للعروبة، وفي هذه اللوحة نجد الفنان قد سلط الضوء على يمين اللوحة فأعطاها مشهدا أكثر إنارة



لجأ إلى استخدام التدرجات اللونية

ووضوحا، بينما كان الجانب الآخر أكثر عتمة، فأعطى اللوحة بعدا جديدا، ومعاني أخرى تثير التساؤل، وفي الوقت نفسه نجد أن العلامات المنيرة في الجانب المنير أكثر من الجانب الآخر، وظهرت إشارات ورموز متعددة، فقد ظهرت مثلا المثلثات باللون الأصفر في إشارات مضيئة، كما ظهرت بوابة مضيئة تمازج لونها بين الأصفر والأبيض بلون وشكل يبعث على التفاؤل، وفوق الجانبين كانت الحروف العربية إضافة لبعض الزخرفات العربية تعلوا القباب، وإضافة لظهور أطراف القباب في اللوحة، فاللوحة حفلت أيضا بالقناطر والإشارات التراثية، وظهرت اللوحة في جانبيها وكأنها مشاهد يضمها زقاق داخل قنطرتين كبيرتين، فكانت اللوحة استكمال للحكاية.



أكثر من استخدام اللون الأزرق

في اللوحة الثالثة تبدأ المدينة الحلم بالتجسد على شكل جسد بشري، فنجد الرقبة في أعلى اللوحة وامتداد الكتفين، والجسد بأكمله عبارة عن تنويعات المدينة الحلم، وهنا ظهرت السماء بلون داكن ولكنه أقل دكنة من اللوحات السابقة، فالأزرق تمازج باللون الرمادي، وفي يسار ويمين اللوحة ظهرت في السماء انفراجات النور بشكل واضح، بينما الجسد حمل بداخله شكل المدينة بتمازج بين الألوان الحارة والباردة، فتمازج اللون الأحمر الذي ظهر بوضوح في هذه اللوحة مع ألوان متعددة مثل البني والأصفر والأزرق والأخضر، وتميز ظهور اللون الأحمر بشكل خاص في مقطع عرضي لو نسبناه إلى الجسد البشري لكان بدقة يمتد من القلب إلى يمين الجسد، وهذه إشارة رمزية أعتقد أن الفنان قصد بها أن الحلم لن يتحقق دون تضحيات، ومن منتصف اللوحة باتجاه قاعدتها غلب اللون الأزرق بتدرجات لونية، وإن كان التدرج للون الأزرق الفاتح هو الأكثر غلبة، ونلاحظ أن الفنان هنا قد قسم اللوحة إلى مجموعة من الأشكال الهندسية تقع بين المعين والمربع والمستطيل، ولكنها متمازجة ومندغمة بشكل كبير، مما أعطى اللوحة للناظر ابعادا ثلاثية، وظهور القباب والزخرفات المرتبطة بالزمن الماضي وبقاياه في الحاضر، أضاف للوحة بعدا رابعا وهو الزمن، فظهرت اللوحة بأبعادها وألوانها تحمل الفكرة بوضوح كبير، وبأسلوب فني يدلل كم أن الروح التي نزفت هذا الإبداع، مرتبطة بواقعها والتراث والحلم، رغم غياب الحروف العربية عن اللوحة بشكل مباشر، بينما تركت الأشكال المرسومة الأثر نفسه الذي منحته الخطوط في اللوحات السابقة.

في اللوحتين الرابعة والخامسة تواصلت الرحلة

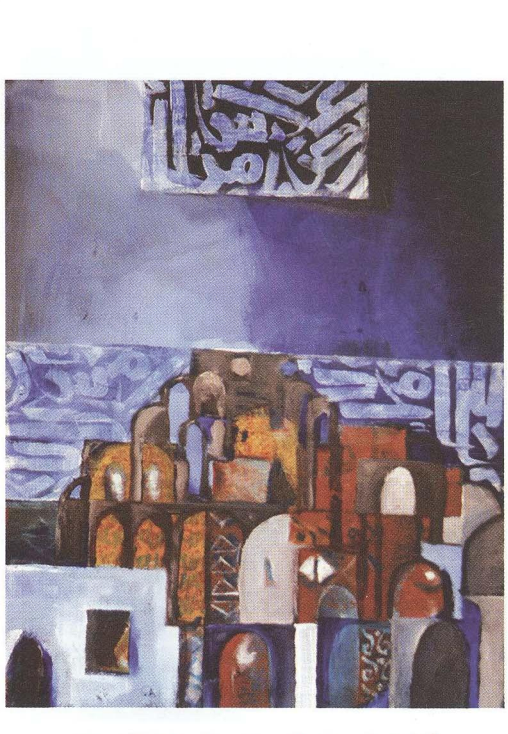


المدينة الحلم التي يبحث عنها

في فكرة المدينة الحلم، وهنا نجد أن الفنان بدأ بالخروج عن أسلوبه في اللوحات السابقة، فهنا اعتمد الخطوط المنكسرة والمنحنية أكثر وهذه الخطوط أخذت أبعادا أكبر، ومال أكثر إلى التجريد، فهنا أسلوب الرسم اختلف عما سبق من لوحات، لكنه بقي متواصلا في الأفكار والتنويعات حول مدينة الحلم، وفي اللوحتين اعتمد أسلوب التناظر، فكانت اللوحات مقسمة إلى عدة أقسام من خلال التعامل باللون وحجم إسقاط الضوء على اللوحات، وكما يلاحظ أن الفنان ابتعد أيضا في هاتين اللوحتين عن رسم الخطوط العربية في ثنايا اللوحات، وإن واصل أسلوبه بالاعتماد على رسم القباب والتراث في أسلوب البناء، رغم عدم الوضوح المباشر من خلال أسلوب التجريد، وأيضا إسقاط المفاهيم من خلال اللون والشكل والرمز والزخرف في ذهن المشاهد، ونلاحظ في اللوحتين أن الإنارة في اللوحة الخامسة وهي من رموز الاشراقة والأمل لدى الفنان، كانت في القسم العلوي من اللوحة بعكس اللوحة الرابعة، وكأن الفنان يقصد أن الأمل يبدأ من القاعدة ثم يعم الفضاء، رغم وجودها في الأقسام الأكثر دكنة من خلال القباب الذهبية وبعض الأشكال الهندسية.

في اللوحات السادسة والسابعة والثامنة، يعود الفنان من رحلته في تجريد المدينة الحلم، ففي اللوحات السادسة والثامنة، تظهر المدينة مجددا مجسدة بشكلها الذي بدأت به اللوحات التي تروي الحكاية، فعادت الحروف العربية لتأخذ مساحتها في اللوحات، وإن كانت الاشراقة والإنارة في اللوحة الثامنة تأخذ أبعادا ومساحة أكبر، بينما في اللوحة السادسة كانت مساحة القتامة في اللون أكبر، رغم أن الاشراقة في ألوان المدينة كانت متوهجة بشكل يشير لحجم الأمل، ويلاحظ هنا وفي اللوحتين بروز رمزية جديدة، وهي أشبه ما تكون بإعصار أو فيضان يخترق اللوحة السادسة من زاوية يسار اللوحة ويأخذ مساحة كبيرة فيقسم أرجاء المدينة لقسمين، ولكن الرمز نفسه يظهر في اللوحة الثامنة أقل قسوة في التعبير، والجانب الأيمن من المدينة المقسومة يأخذ مساحة أكبر وكأنه بدأ بدفع هذا الخطر عن المدينة، بينما في اللوحة السابعة تكون المدينة ببهائها ونورها وزخرفها وقبابها وتحت سماء صافية اللون تقريبا باللون الأزرق الفاتح، ونافذة من الفرح في أعلى يسار اللوحة، ومن خلال قراءة اللوحات الثلاث بشكل متسلسل نشعر وكأن الفنان يتحدث عن ثلاث مراحل مرت بها المدينة الحلم، وهذا يؤكد الفكرة التي تكونت في ذهني من خلال استخدام تعبير «تنويعات» في عنوان المعرض.

الرحلة ما زالت متواصلة وتعتمل في روح الفنان، فنجد في اللوحات من الثالثة عشرة حتى الثامنة عشرة، انتقالا مختلفا بأسلوب الفكرة وتوصيلها، فهنا الفنان لجأ بشكل خاص إلى استخدام تنويعات اللون لسرد الحكاية وقصة المدينة الحلم، ففي اللوحة الثالثة عشرة نجد غلبة اللون الأحمر على اللوحة وكأنها تغرق في بحر من الدم، لكن الفنان لجأ إلى تدريجات اللون الأحمر فخفف من وقع الصدمة التي يعطيها هذا اللون وهو يسود بين المباني والقباب، وإن لم يفقد في إشاراته روح الأمل، فاللون الأصفر والطاقات البيضاء لم تغب رغم أنها كانت مشوبة باللون الأحمر، وفي زاوية اللوحة اليسرى العلوية كان اللون الأحمر يتحول إلى لون التراب مع حجم إنارة تعطي البهجة للروح، مع زاوية زرقاء صغيرة بلون السماء، ويلاحظ برمزية الرسم اختفاء الحروف العربية مجددا من اللوحة، إضافة إلى وجود بعض الأشكال وكأنها تأخذ شكل وجه بشري، في إشارات للإنسان الذي تقوم على أكتافه فكرة تجسيد الحلم إلى حقيقة، بينما في اللوحتين الخامسة عشرة والسابعة عشرة لجأ الفنان إلى اللون الأخضر بما يثيره بالروح والنفس من ارتياح، ورغم دكانة اللون فإنه كان أقرب إلى لون الزيتون وهذه رمزية لا أظن أنها جاءت عفوية من الفنان، وإن اختلف الأسلوب في الرسم بين اللوحتين، فالأولى جاءت على شكل قاعدة تجريدية لمباني التراث ظهر فيها شكل الحصان بما يرمز له الحصان في مفهومنا من قوة وجمال، يعلوها نحت صخري باللون الأخضر قاعدته الحروف العربية، وفي داخله نافذة وكأنها محفورة في الصخر ممتلئة بالحروف العربية باللون الأزرق الذي يثير راحة في النفس، بينما في الثانية كان شكل المدينة يعود من جديد وكأنه تحت قوس أو بوابة ضخمة من اللون الأخضر، بينما السماء بزرقتها تنير المدينة، فارتبطت فكرة اللون الأخضر باللوحتين مع اللون الأزرق وألوان الرموز للمباني والقباب بفكرة



أخذت الحروف العربية مساحتها في اللوحات

المستقبل الأجمل القائم أن تحققه يحتاج القوة التي رمز لها بالحصان الأبيض، بينما في اللوحتين الرابعة والسادسة عشرة نجد أن الغلبة للون البني المشوب باللون الأصفر، فيعطي للجدران لون تراب الأرض حين تفرح ببداية المطر، بينما برزت المدينة بأشكال هندسية مختلفة من بين ثنايا مساحة الجدران التي حفلت بالعديد من الطاقات والنوافذ التي تحمل ألوانا بدواخلها تشير إلى قرب النور، بينما في اللوحة الثامنة عشر كانت الغلبة للون الأزرق السماوي المشرق بالبياض، فنجد هذا اللون يطغى على يمين اللوحة ويظهر في يسارها، وإن لم تخل اللوحة من إشارة رمزية في أسفل يمين اللوحة إلى بقعة داكنة ولكن المدينة الحلم تبتعد عنها، ويلاحظ في اللوحة الأخيرة أن رمزية الشخوص والأشكال ظهرت أكثر وضوحا، فهناك وجه بشري على شكل أسد رابض هو أقرب لشكل تمثال أبو الهول، وشكل آخر متمازج باللون الأزرق والأبيض يعطي انطباعا لشكل رجل شيخ مسن يرتدي العباءة والعمامة وكأنه منكب على الكتابة، وكأن الفنان يشير للتاريخ وهو يكتب حكاية مدينة الحلم، أو الأجداد وهم يكتبون وصية للأحفاد بألا يتخلوا عن المدينة التي حلموا بها.

في اللوحات التي تبقت ينتقل الفنان إلى مدرسة التجريد الفني بشكل واضح وكبير، ففي اللوحات التاسعة والعاشرة كانت اللوحات تحمل الروح نفسها وبأسلوبين مختلفين، فاللوحة التاسعة ظهرت وكأنها مصنوعة من السيراميك بينما هي مرسومة بالزيت، وظهرت فيها الحروف العربية قاعدة وأعلى المشهد، وكانت اللوحة يعلوها سماء مازج اللون الأزرق مع الرمادي فأوحت بحجم كبير من الاكتئاب، ويلاحظ في هذه اللوحة أن الفنان لم يلجأ للألوان الحرة والحارة بقوة كما في اللوحات السابقة، بل اعتمد ألوانا تراوحت بين البني والرمادي والأبيض والبرتقالي غير المشع، غير أنه لم ينس الفرح والأمل من خلال حلقات صغيرة منيرة باللون الأزرق السماوي المنير، وهذه اللوحة بما حملته من فكرة تحيط وتغمر مدينة الحلم، كانت الخطوة الأولى للاتجاه إلى اللوحة الثانية وهي اللوحة العاشرة التي سادها الفرح فظهرت المدينة كأنها تطفو على البحر وتعلوها السماء بلون أزرق منير، تتناثر في صفحة السماء مربعات ومثلثات وضربات فرشاة تحمل ألوان البهجة، وألوان المدينة كانت مشعة ما بين الأحمر والبرتقالي وبعض من اللون الأصفر والأزرق المشع، في حالة انصهار وتمازج مع باقي الألوان، فكان استخدام اللون مميزا في اللوحتين، حيث نقلنا من جو تسوده الكآبة إلى جو فرح وحلم جميل وراحة نفسية، ولجأ إلى الرموز في لوحته بألوان زاهية وانعكاسات حلوة على الروح.



أعطى إشارات رمزية في داخل اللوحة

في اللوحتين الحادية عشرة والثانية عشرة لجأ الفنان إلى التجريد بدرجة كبيرة، واستخدم الخطوط المنكسرة والمنحنية بقوة، ولجأ للألوان الحرة في اللوحتين كثيرا، فكان الأصفر والأزرق والأبيض والبني والأحمر، وإن افتقدت اللوحات الإشارات الواضحة نحو القباب والمباني التراثية كما في انصهارها بلوحات سابقة تحدثت عنها، غير أنه من خلال الخطوط المنحنية واللون أعطى الانطباع لوجودها بين التنويعات، ولجأ إلى ضربات الفرشاة في اللون ليعطي إشارات رمزية بداخل اللون، فاللون البني في اللوحة الحادية عشرة حمل إشارات في أعلاه يمكن أن تكون عينان وفم في وجه مخلوق ما، ظهر أكثر بشرية في اللوحة التالية وفي اللون نفسه، إضافة للخطوط التي تحمل معاني كثيرة، بينما في اللوحتين التاسعة عشرة والعشرين كان التجريد شبه مطلق، وكانت الخطوط الرأسية تحمل دلالات كثيرة وهي تستند إلى دوائر في قاعدة اللوحات، إضافة لألوان قوية وإن لم تكن حرة تماما، وكما في اللوحتين السابقتين لجأ للرمز من خلال خطوط متمازجة باللون، ومن خلال ضربات الفرشاة، التي أبرزت تضاريس واضحة في العملية اللونية.

وهكذا انتهت رحلتي في القسم الأول من المعرض، وما زال في الروح الكثير من البوح لم يسعفني الوقت لنزفه، فالمدينة الحلم كما تسكن الفنان تسكنني، ولا بد من الإشارة في نهاية الرحلة، إلى أن الفنان حسين نشوان تمكن خلال المعرض وخلال الأيام التي تلت عودتي إلى رام الله، أن يشد روحي بقوة للوحاته والأفكار التي فيها، وأن يعطلني عن متابعة أي مسألة أخرى باستثناء الإبحار مع لوحاته، وكما كتب لي الصديق الشاعر عصام السعدي حين شعر أني أكتب عن المعرض: «أخي زياد.. انتبه فالفنان الذي تكتب عنه صاحب تجربة مميزة والكتابة عنه ليست سهلة، ففي لوحاته أبعاد لا ترى إلا بعد تأمل طويل»، وأنا أقول إن الفنان حسين نشوان تمكن ببراعة هائلة وبانصهار روحي أن يصور المدينة الحلم، أن يصور المكان بأسلوب مختلف، فهي رحلة صوفية مختلفة، وأحب أن أشير كما في البداية إلى أن المكان أخذ دورا كبيرا لدى الفنانين، وكل له طريقته، وأكتفي هنا بالإشارة لما قاله بعض الفنانين عن المكان، فالفنان التشكيلي موسى عباس قال: «الجدران المتهرئة التي استولت على وجداني وروحي كلما وقع نظري عليها وأنا صغير، والتي عشت معها عمرا، أنظر إليها وفي الروح الكثير من خلجات الحسرة والشوق إليها وأنا متمسك بالانتماء إلى شرطها الجمالي والوجودي .. عشت في مدينة لها اثر تاريخي أما أماكنها المحلية فلها بريق في نفسي لن أتخلى عنه كأنما هناك طيف روحي يشدني إليها، اذكر مثلا تلك النوافذ القديمة أو ما نسميها الروزنة تشدني إليها أسرار طفولية نبعت من انتمائي لها وحبي المتواصل فكيف يمكن لي أن أتنازل عنها لأهجرها؟ لا اعتقد أنني سأكون مبتعدا عنها ذات يوم»، بينما ابن عكا الفنان وليد قشاش قال: «قد يكون سرّ حُبي لهذه المدينة، أننا حُرمنا من الأهل والأقرباء، مما جعلني أعتزُ بهذا المكان، وأعتبرُ أسوارها وبحرها ورملها سرَّ الجمال، وأجملَ لوحةٍ فتحتُ عينيَّ لالتقاطِ ألوانها».

اهتمَّ بهامش المجتمع ورسم لوحاته عن الأحياء الشعبية الفقيرة

دييجو ريفييرا .. الفنان الملتزم بحب المكسيك

دييجو ريفييرا فنان مكسيكي بدأ مشروعه الفني برسم لوحات تكعيبية. تعامل في لوحاته التكعيبية بأسلوب هو أقرب إلى أسلوب خوان غريس من أسلوب بيكاسو، إذ لم يكن خوان غريس يرغب في أن يدفع بتحليله إلى نقطة تكف عندها أشياؤه عن أن تكون ملحوظة وملموسة، وربما دفع دييغو هذا الأمر إلى تبني التبسيط الموحي لأشكاله البشرية فيما بعد، هذا الأسلوب الذي نضج عند عودته إلى المكسيك فيما بعد كما يظهر في لوحاته الأخرى.

الأمر الذي يستدعي الانتباه هو علاقة هذا التوجه بأعمال بيكاسو التي تبنت مقاربة مشابهة في لوحتي الأم والطفل التي رسمهما بيكاسو في عامي 1921و1922 تباعا، والتي ذكر فيها الناقد آلان باونيس أن الأشكال الضخمة فيها منحت سعة كبيرة بحيث لم تعد الأم وطفلها يمثلان زوجة بيكاسو وابنه الرضيع، بل صورة الأمومة، هنا نجح بيكاسو في تصعيد عواطفه الخاصة إلى مستوى الحالة الإنسانية الشاملة.

د. هويدا صالح

ناقدة - مصر



امرأة تتأمل

تحول ريفييرا عن التكعيبية ليرسم لنا هامش المجتمع المكسيكي، ويرسم لوحاته من الأحياء الشعبية الفقيرة فيه. إنه الفنان الثوري دييجو ريفييرا الذي ولد في نهايات القرن التاسع عشر عام 1886 في ولاية جوانا خوانو بالمكسيك.

كان فنانا يجسد المعنى الحقيقي للمثقف الملتزم، مثقف ملتزم بقضايا وطنه، يجسدها في أعماله. يحرص على إبراز هذا الكنز الثمين لتراث شعبه. تأثر باتجاه ما بعد الانطباعية في الرسم، وسار على خطى الفنان الفرنسي «بول سيزان». وما بعد الانطباعية، وهي حركة فنية بدأت في نهايات القرن التاسع عشر، وتعتبر امتدادا للانطباعية، تشترك معها في الألوان المشرقة الواضحة، وبضربات الفرشاة الثقيلة الظاهرة، واختيار موضوعات الرسم من الحياة الواقعية، لكنها تختلف عنها في ميلها إلى إظهار الأشكال الهندسية للأشياء بوضوح (مثلث - مربع - دائرة) واستخدام ألوان غير طبيعية أو اعتباطية للأشياء، وابتعدت عن التقييد المتوارث في الانطباعية، وقد أثرت في مدارس فنية لاحقة مثل المدرسة الوحشية والتأثرية.

راهن «ريفييرا» على القاعدة العريضة من الجماهير التي يمكن لها أن تتلقى فنه، وتتواصل

معه. اشتغل على مشروع جمالي وفني مغاير لكثير من فناني جيله الذين انبهروا بالتكعيبية وقلدوها. اتسعت قاعدة جماهيره، وصار الواقع رافدا أساسيا من روافد مشروعه الجمالي. وقد سيطرت عليه أيديولوجية واضحة، فهو بلا شك مثقف ملتزم بالمعنى الذي يمكن أن يقصده سارتر.

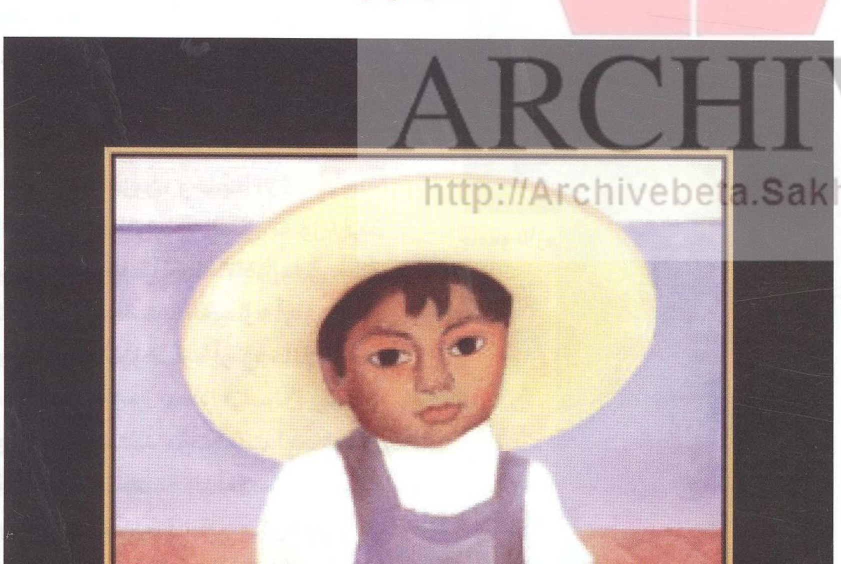
له لوحة شهيرة هي «حامل الأزهار» تجسد مشروعه الجمالي والفكري. حيث يبدو في اللوحة رجل يعتمر قبعة كبيرة من القش، يرزح تحت ثقل سلة ضخمة مكدسة بالأزهار. وتبدو المفارقة الرمزية في إمكانية تصور ثقل سلة مملوءة بالأزهار ليس منطقيا أن تكون بكل هذا الثقل الذي يحني قامة رجل، لكن لو تخيلنا أن الأزهار تشير إلى ما هو جمالي في مشروعه، فالأفكار والأيديولوجيا هي الثقل الذي يحني هامة الرجل، والقبعة من القش هي رمز فولكلوري لما هو مكسيكي، وكأن هذا الرجل هو الشعب المكسيكي الذي يعاني الفقر والفاقة. وتبدو في اللوحة امرأة سمينة تحاول أن تضع السلة المثقلة بالأزهار فوق ظهر الرجل، وقد تشير المرأة إلى الملهمة لهذا الجمال أو الفن، تمنح «أفضل الأوضاع» الجمالية الممكنة؟ بل ما هو الشريك في الوطن. كما أن الألوان في اللوحة تتوزع بين الأبيض والأصفر والبرتقالي والزهري، وهي ألوان ساطعة ومبهجة بخلاف ما يمكن أن توحيه القراءة الأيديولوجية للوحة، وقد تشير هذه الألوان إلى ما هو جمالي في مشروع الفنان، وكأنه يريد أن تتوازى الأفكار مع الجماليات، فلا يستغني عن الفكر ولا عن الجمال في فنه.

إن خلود الفن يقترن بقدرته الرمزية، فنيا وموضوعيا وجماليا، ويمنحه قدرة غير محدودة على البقاء وعلى التجدد. وما أجدر فن «دييجو ريفيرا» المرتبط بوجدان الإنسان ونضاله من أجل حياة لائقة بإنسانيته، والذي يحكي عن قهره أيضا، بذلك. العجيب أن لوحة حامل الأزهار تكررت بأشكال مختلفة، لدرجة أن هذا التكوين البصري، الرجل والسلة والأزهار، والشعور بالثقل، وأحيانا المرأة تكررت في خمس لوحات متتالية بالعنوان نفسه، «حامل الأزهار».

تزوج دييجو ريفيرا من الرسامة المشهورة فريدا كالو، وقد رسم لها لوحة وأسماها «فريدا» وتظهر في اللوحة مرأة شقراء على خلاف نساء أمريكا اللاتينية تجلس في حالة استرخاء وخلفها الأزهار. وقد عاش الاثنان حياة امتزاج وتفاعل على الصعيد الإنساني والاجتماعي والفنّي والسياسي. فبالإضافة إلى زواجهما واشتغالهما بالفنّ، كان الاثنان يؤمنان بالأفكار الثورية، كما كانا عضوين في الحزب الشيوعي المكسيكي خلال



حامل الأزهار



العامل المكسيكي

الفترة التي شهدت ذروة انتشار الماركسية في بلدان أمريكا اللاتينية.

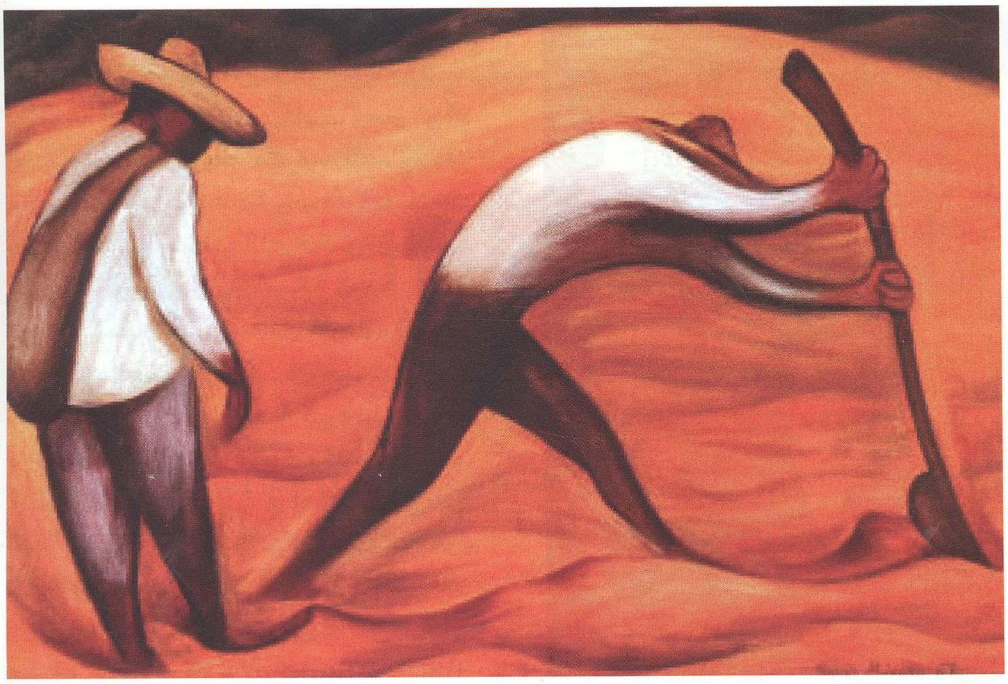
العلاقة التي ربطت بين الزوجين ريفيرا وفريدا كالو كانت ولاتزال موضوعا للعديد من الكتب والأعمال السينمائية. فقد كان الاثنان يتّصفان بغرابة الأطوار والتصرّفات المتقلّبة والجامحة. وكان لكلّ منهما علاقاته الغرامية المتعدّدة، حتى في تلك الفترات التي كانا خلالها متزوّجين تحت سقف واحد. شخصية فريدا كالو المثيرة وعلاقتها المتأرجحة بـ ريفيرا كانت موضوعا لأكثر من فيلم سينمائي، أشهرها ذلك الذي لعبت دور البطولة فيه الممثلة سلمى حايك القريبة الشبه بـ فريدا.

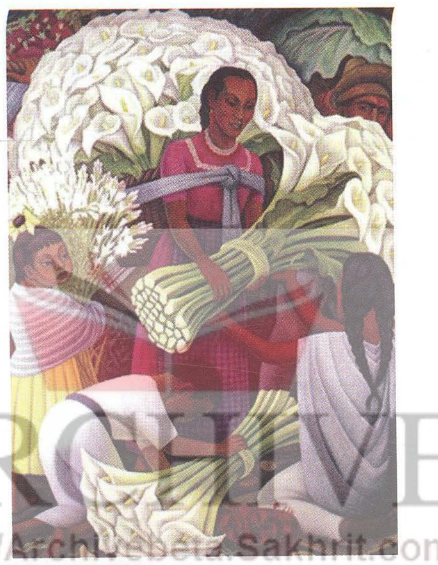
وقد عُرف ريفيرا في بداياته بلوحاته الضخمة التي كان يمجّد فيها الثورة المكسيكية ويروّج للأفكار الماركسية؛ الأمر الذي لم يرقْ للكثير من *النقاد الذين لم يُبدوا ارتياحهم لمحاولاته إقحام* الأيديولوجيا في الفنّ.

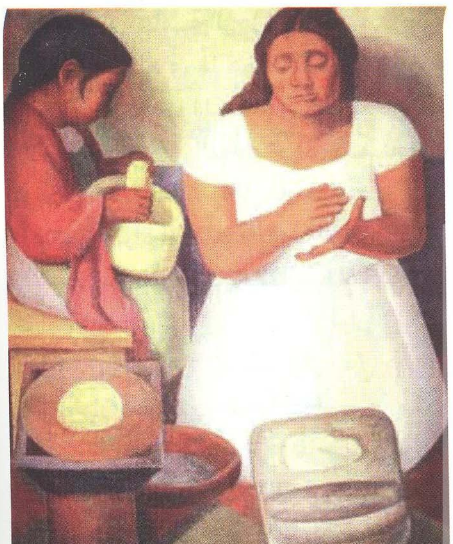
له العديد من اللوحات التي صور فيها عمال وفقراء المكسيك، وجاءت الألوان في هذه اللوحة، ما بين الأبيض والبني، ويعتمر فيها الرجال القبعة المكسيكية الشهيرة، وتبدو ملابس العمال بسيطة وهم حفاة، مما يشير إلى فقرهم ومستواهم الاجتماعي. وهذا يتفق مع خلفية ريفيرا الماركسية وإيمانه المطلق بالأفكار الاشتراكية، فإن هناك احتمالا بأنه أراد من خلال هذه اللوحات أن يصوّر معاناة العمال والفقراء الذين يتعبون ويشقون من أجل أن يجلبوا المتعة والسعادة للآخرين، وخاصّة الأثرياء.

كما له العديد من اللوحات التي تصور المرأة المكسيكية في حالة شقاء ومعاناة، إما في حالة عمل مثل لوحة «طقس الخبز» أو في لوحة «النساء يجمعن الأزهار» أو في حالة تأمل وسكون.

كان دييجو ريفيرا يستمدّ موضوعات لوحاته من بيئته المكسيكية الصميمة. لذا اكتسبت أعماله شهرة واسعة وشعبية كبيرة. ويمكن القول إن شهرته هي تجسيد واقعي للفكرة القائلة إن على الفنّان أو المبدع أن يبدأ باستيعاب وتمثّل ثقافته المحلية إذا ما أراد الوصول إلى العالمية كان ريفيرا إنسانا متمرّدا وذا طبيعة تصادمية. وقد دفعه حماسة المفرط للأفكار الماركسية أن يمجّد لينين ويثني على «مآثره» في لوحاته. وفي إحدى المرّات دُعي إلى زيارة أمريكا حيث كلّف برسم لوحة ضخمة لتزيّن بهو مركز روكفيلر. وبعد أن أتمّ اللوحة، اكتشف مسؤولو المركز أن ريفيرا ضمّنها صورة لرجل يحمل ملامح لينين. فقرّروا إزالة اللوحة وإعفاء الرسّام من المهمّة. على أي حال إن لوحات دييجو ريفيرا توحي لإنسان هذه الأرض وتصور معاناته.


عمال المكسيك


جامعو الأزهار


طقس الخبز


الفقراء

وجدت ضالتها في التعبير عن نفسها في «التجريدية»

لطيفة يوسف.. لوحة فلسطينية عصرية

ما يميز الحركة التشكيلية الفلسطينية عن الحركة التشكيلية العربية والعالمية هو «خصوصيتها» التي فرضت على ملامحها وصفاتها نكبة فلسطين باغتصابها وتشريد أهلها في العام 1948 وما تلا هذا التاريخ من مآس لاحقت الشعب المشتت في بقاع الأرض.

عبدالهادي شلا
ناقد - فلسطين


لطيفة يوسف


اختارت لطيفة يوسف أن تعبر عن نفسها بلوحات تجريدية

وقد نالت الحركة التشكيلية الفلسطينية نصيبا من الكتابة فيما بعد أن تشكلت ملامحها على يد عدد قليل من الفنانين كانت أعمالهم تحمل صفة المباشرة في التعبير عن هذه النكبة كموضوع أساسي ومسيطر في لوحاتهم - وهي خطوة وبداية مهمة - ولا يمكننا تصنيفها فنيا بأنها حركة فنية في ذلك الوقت لعدم توافر مقومات «حركة فنية» إذ إن الفنانين كانوا قلة وبلا خبرات متطورة وربما هذا التقييم لا يرضي البعض ممن ألزموا أنفسهم بما هو أكبر ولكننا نتحدث عن بداية لا نبالغ إن قلنا إنها قامت من الصفر نحترمها ونقدرها بما وصلت إليه من مكانة عالمية!

النشاط الفني الذي اكتسب صفة «الحركة الفنية» في بلاد العالم كان قد سبقها بزمن وشكلت حركات ومدارس فنية كثيرة لم يكن قد عرفها الفنان الفلسطيني، وإنما اتخذها فيما بعد أن تزايد عدد الفنانين الذين درسوا الفنون وتشربوا من مدارس الفن التشكيلي العالمي بحكم توزعهم ودراساتهم في بلاد العالم، مما أثرى ووسع خبراتهم لتنطلق هذه الحركة الفتية وتكتمل ملامحها في مسيرة نضجت وقدمت فيما بعد رؤى جديدة ومتطورة ناسبت العصر ومراحل تطورات القضية الفلسطينية.

من الطبيعي لأي مجتمع أن تكون فنونه مرآته التي تعكس صور حياته لينهل منها الفنان ويعطي فنا.

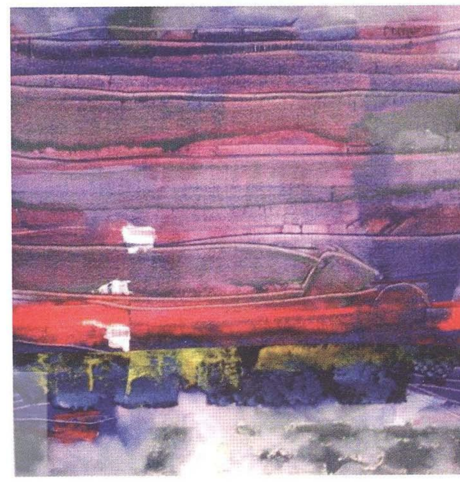
وكما أسلفنا فإن خصوصية الفنان التشكيلي الفلسطيني هي الأهم في إبداعه الذي رافق مراحل قضيته وثورته التي احتضنت كل مبدعي فلسطين حيثما كانوا.

ولم تغب «المرأة - الفنانة» عن الساحة الإبداعية، فكانت موجودة باستمرار كل واحدة من فنانات فلسطين لها مكانتها وموقعها من الحركة، كما لها أسلوبها الفني الذي ميزها وحققن الكثير من النجاحات العالمية في البلاد التي أقاموا فيها دراسة ومعيشة ومازلن في مواقعهن المتقدمة فنيا.

(تمام الأكحل - ليلى الشوا - جمانة الحسيني - لطيفة يوسف - سامية الزرو... وغيرهن كثيرات



المرأة حاضرة في لوحاتها



استخدمت وحدات زخرفية وتراثية



الفنانة لطيفة يوسف في مرسمها

أثرين الحركة التشكيلية الفلسطينية بأعمال كثيرة وبأساليب متعددة ...).

هذه المقدمة ضرورية ونحن نختار من بينهن واحدة لها بصمة فنية هي الفنانة لطيفة يوسف، والتي لم يكن طريقها سهلا كي تحقق مكانتها، بل عملت بصبر وصمت من دون المساس بمشاعر شعبها واستغلال مأساته وكانت منذ بدايتها مناضلة معطاءة بشخصها وبريشتها عبر مراحلها الفنية التي تكللت بأسلوبها وتعاملها مع «التجريدية» التي سوف نقتصر حديثنا عنها.

مثل بقية الفنانين والفنانات في الحركة التشكيلية الفلسطينية فقد تعاملت الفنانة لطيفة يوسف مع المدرسة التعبيرية والواقعية ذات وقت لما كانت تقتضيه الحاجة لها عندما اتسعت دائرة الأحداث التي كانت في كل وقت هي الموضوع الأثير عند الفنانين إحساسا منهم بالمسؤولية في كل مرحلة تاريخية ومنعطف تمر به القضية الفلسطينية.

وما كانت ببعيدة عن الحدث بحكم مكانتها العملية والفنية وفي متابعة سيرتها الذاتية سنجد أن ما قدمته خلال مسيرتها الفنية كانت متوافقة مع قناعاتها والتزامها الوطني.

وتصاعدت تجربتها الفنية عبر مسيرتها الطويلة وصولا إلى «التجريدية» التي وجدت فيها ضالتها في التعبير عن لوحة فلسطينية «عصرية» وحرية يحتاجها تدفق عواطفها ومشاعرها وحملتها عناصر تراثية ووطنية بتقنية «الكولاج» وبزهد واضح في الألوان مكن أسلوبها «التجريدي» من أن يعيد صياغة العناصر إلى عواملها الأولية في بساطة الشكل وسهولة فهم المضمون وبتقنية غير معقدة كانت اللوحة في حاجتها كي تصل إلى منتهاها.

بدأ مشوار لطيفة يوسف التشكيلي مع انطلاق حركات التحرر الوطني الفلسطيني في أواخر الستينيات وصعود دور منظمة التحرير الفلسطينية، لتعاصر الفنانة كل التحولات التاريخية التي مرت بها مسيرة النضال الفلسطيني منذ ذلك الوقت حتى الآن. وهي الفترة التي شهدت ترسيخ المفاهيم الوطنية وثقافة المقاومة الجماهيرية في سبيل تحرير الأرض والذات. جاءت أعمال الفنانة في تلك الفترة، بما فيها تلك التي في سنوات الانتفاضة الفلسطينية الأولى، بأسلوب واقعي تعبيري غالبا، فشخوص لوحاتها تعلن انتماءها للهوية والقضية الفلسطينية؛ شبانا يحملون السلاح. كرمزية للكفاح، وجماهير تصطف في دلالة على النضال في مسيرة التحرر، ونساء يرتدين الزي التقليدي الفلسطيني، أما خلفيات الأعمال فهي المكان الفلسطيني ريفا تزينه شقائق النعمان، أو ساحة معركة ترفرف فيها الأعلام. لكن أعمال لطيفة يوسف احتفظت منذ البداية بأسلوب خاص ميزها، منهجه تجريد القضية والهوية اللتان تنطلقان من الجذور توقا نحو الكونية. وهو تجريد يتحرر من أطر الواقع والحدود المغلقة للطرح المباشر للموضوع، ليفتح الجرح الفلسطيني على ما لا نهاية من أفق التأويل والتشرب الذوقي.

يمكن ملاحظة ملامح التجريد الأولى في أعمال الفنانة من خلال تداخل الألوان في أعمالها وشبه الإمحاء لملامح الشخوص وتماهيها مع التكوين العام للوحة(1).

هي لم تخرج عن السياق الفني في اختيارها «التجريدية» فبالعودة إلى تاريخ التجريدية نجد أن معظم الفنانين العالميين لم يأخذوا التجريدية أسلوبا في بداياتهم، وإنما مروا بمراحل كانت التعبيرية والواقعية هي المراحل الأهم التي تولدت منها أساليبهم بين التجريدية والسيريالية والدادية والتكعيبية وغيرها، ذلك أن هاتين المدرستين(التعبيرية والواقعية) مفترق يتوقف عنده الفنان التشكيلي ليحدد اتجاهه الجديد وهو يبحث ، بعد أن يكون قد سبر أغوار الطبيعة والعناصر الإنسانية التي منها يعيد صياغة عناصره ليصل بها إلى حالة من «البساطة المتناهية» ويقدم عمله بإيجاز يمكننا أن نصفه بالسهل الممتنع، كما وصلتنا التجريدية بداية من «كاندنسكي» الذي كانت تجريديته موسيقية ، ومن «موندريان» الذي كانت تجريديته هندسية.

لا نبالغ إن قلنا بأن هذه المدرسة التجريدية قد تفوقت في مرحلة زمنية على الكثير من الحركات العالمية فنيا ومن انتشار أعمال فنانيها في أكبر المتاحف العالمية.

وقد جاءت بشائر تجريدية «لطيفة» بمقدمات كانت تبرز في لوحاتها التي سبقتها كوحدات زخرفية تراثية أو كتابات كتصاعد طبيعي وهي تتطلع إلى التجديد والجديد الذي تضيفه إلى الحركة التشكيلية الفلسطينية وإلى شخصيتها الفنية التي اكتملت ملامحها فيها.

وما كانت الفنانة الوحيدة التي تعاملت بهذا الأسلوب التجريدي بل هناك الكثير من التشكيليين الفلسطينيين الذي طرقوا أبواب هذه المدرسة ولكن بتميز واضح بين كل منهم.

وفي ظننا أن الفنانة قد وصلت إلى نتيجة أن الخطاب الفني يجب أن يواكب الخطاب الفني العالمي فأخذت المبادرة في التفاعل مع سمات العصر وتقنياته الأمر الذي مكنها من العمل بحرية أكبر وانطلاق أوسع لفكرتها ومضمونها الذي نستشعر فيهما خصوصيتها الفلسطينية.

ووصلت به إلى المشاركات في المهرجانات العالمية والمحلية بكثافة وحضور قوي، فهي من أكثر الفنانات التشكيليات الفلسطينيات نشاطا وإنتاجا.

ونتفق مع ما كتبه الناقد عبد الله أبو راشد حول مسيرة الفنانة لطيفة ووصولها إلى التجريدية: (بدأت مسيرتها الفنية عبر توليفات فنون الكولاج اللصقي، المؤتلفة من خامات ومواد تقنية متنوعة، تُشكل معادلا بصريا لطبيعة اللجوء الفلسطيني وما تعانيه مخيمات البؤس من قسوة الحياة وشظف العيش والمعاناة المصحوبة بافتقاد وطن، وكأنها بوح بصري صريح عن الفسيفساء الفلسطينية الزاخرة باللاجئين من مختلف المدن والأرياف الفلسطينية، المُغادرة عنوة مواقعها عقب نكبة فلسطين الكبرى عام 1948. كاشفة تلك اللوحات في حلتها التقنية عن حجم المعاناة وتنامي خيوط الأمل في التحرير والعودة التي رافقت يوميات انطلاقة الثورة الفلسطينية المعاصرة خارج حدود الوطن الفلسطيني المحتل، ومحمولة بيوميات الحصار الظالم على الوطن الفلسطيني عموما وقطاع غزة على وجه الخصوص(2).

وفي تصورنا.. أن عملية «الكولاج» كانت من عوامل نجاح وتوثيق المرحلة فنيا وحسيا، إذ إن بعض هذه القصاصات كانت تحمل كتابات وتفاصيل أحداث مهمة (مقتطفات من صحف يومية وأشعار فلسطينية) هو في صلب القضية الوطنية التي لا يتوافق قصدها مع العمل الفني لهذه الفنانة الجادة.

كما أن استخدامها ألوان الأكليرك ساعدها كثيرا في تطويع أسلوبها حين استغلت خصائص هذه الألوان لتظهر شفافية مطلوبة وباستخدام «سكين الرسم أو الفرشاة أو الرول وكل ما يساعدها على استكمال



شخوص لوحاتها تنبض بحب فلسطين

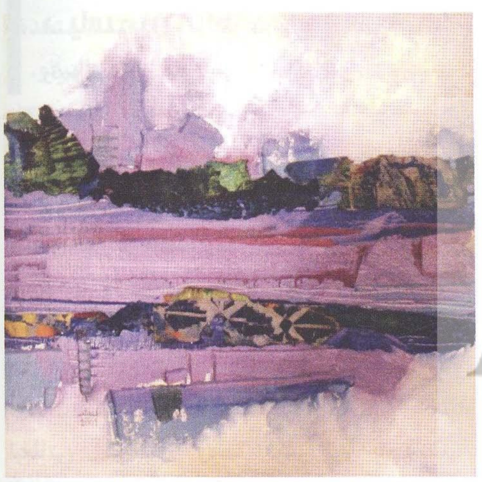
عملها فنيا» في أغلب اللوحات مما يسر انبساط اللون وبتحكم شديد لم يخرج عن القصد إلى الصدفة، بل بسيطرة هي من أهم مقومات العمل الفني، إذن لا مكانة رفيعة لعمل كانت الصدفة هي من وضعته في طريق الفنان.

الفنانة «لطيفة يوسف».. ومنذ تخرجها في معهد «وكالة الفنون للاجئين» بمدينة رام الله من قسم التربية الفنية في العام 1967 لم تتوقف عن إنتاج فني واكب مسيرة القضية الفلسطينية في كل مراحله.

المراجع:

(1)** صحيفة الحدث الفلسطيني - د. ملحة مسلماني 22/10/2014.

(2) ** تشكيليون فلسطينيون (53) – عبدالله أبو راشد.



تحمل لوحاتها كل معاناة الفلسطينيين

سيرة الفنانة

- عضو الاتحاد العام للتشكيليين العرب.
- عضو الاتحاد العام للتشكيليين الفلسطينيين.
- عضو آتيليه القاهرة للفنانين والكتّاب الصحافيين.
- عضو في جماعة المستقبل للفن التشكيلي العربي.
- عضو فنانون من أجل السلام.
- عضو فنانون عبر الحدود.
- أتيليه دوموند (المقر الرئيسي- فرنسا).
- مستشار المركز الإعلامي والثقافي الفلسطيني- سفارة دولة فلسطين بالقاهرة.
- سكرتير ثان بالمندوبية الدائمة لدولة فلسطين لدى جامعة الدول العربية 2002 حتى الآن.
- مندوب وزارة الثقافة الفلسطينية في سفارة دولة فلسطين- القاهرة -1997 2001.
- مسؤول دائرة (تجميل المحيط) بوزارة الثقافة الفلسطينية - رام الله -96 1997.
- هيئة الإذاعة والتلفزيون الفلسطيني - رام الله -1994 1996.
- مسؤول المعارض في دائرة الثقافة (م. ت. ف)- تونس -1991 1994.
- مدرس فنون في البحرين وقطر من -1967 1990.

تنوعت بين الموسيقية والغنائية وأصبحت أحد عناصر نجاح المسلسلات

«تترات» دراما رمضان.. رؤية نقدية

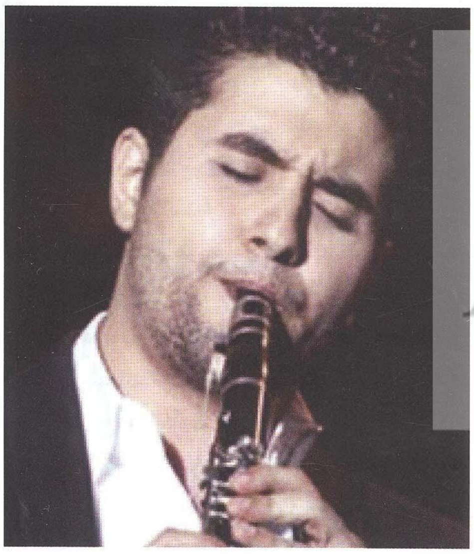
تراجع عدد المسلسلات الرمضانية في مصر بعد ثورة الخامس والعشرين من يناير تدريجيا حتى وصل في رمضان الماضي إلى ثلاثين مسلسلا تقريبا، كانت التترات فيها عنصرا رئيسيا من عناصر صناعة هذه الدراما، وأصبح هناك تسابق من نجوم التأليف الموسيقي والتلحين والمطربين والمطربات على الفوز بصناعة موسيقى أو غناء تتر من تترات الدراما الرمضانية، خصوصا أن الدراما المصرية تذاع على عدد من القنوات الفضائية العربية مما يسهم في انتشار وشهرة صناعها. وكما عرفت الدراما التلفزيونية نوعين من تترات هما التتر الغنائي، والتتر الموسيقي، مازالت نسبة التترات الغنائية في الدراما الرمضانية لهذا العام هي الغالبة، وقد ظهرت أصوات نجوم الطرب المصري والعربي في تلك التترات، وفي السطور التالية نلقي الضوء على أبرز سمات تترات الدراما المصرية.

د. ياسمين فراج
رئيس قسم النقد الموسيقي بأكاديمية الفنون - مصر

أصبح من نجوم تلحين التترات الدرامية في مصر منذ خمسة عشر عاما تقريبا كل من محمود طلعت، ووليد سعد، وقد كان لكليهما الكم الأكثر في تلحين تترات الدراما الرمضانية المصرية. فقد لحن محمود طلعت تترات مسلسلات «يا أنا يا انتي» من كلمات نادر عبد الله، وغناء بوسي، في نغمات مقام نهاوند، مستخدما مؤثرات صوتية لبطلتي المسلسل وهما فيفي عبده وسمية الخشاب في تتر بداية المسلسل كما تعودنا منه في أغلب التترات التي قدمها من قبل. وعلى الرغم من كلمات الأغنية التي تحمل نقدا مجتمعيا مثل «ضمائرنا زي صورنا بهتانه/ فينا العبر وقلوبنا عميانة/ وقليل اللي عينه مليانة/ أو أصلي مش مغشوش» إلا أن الموسيقى جاءت تحمل البهجة لتتناسب مع تقطيعات المشاهد على التتر.

تتر المسلسل الثاني الذي وضعه طلعت هو «دنيا جديدة» والذي حاول فيه أن يجمع بين صوتي علي الحجار وحنان ماضي استدعاءً لنجاح هذا الثنائي في تتر مسلسل «المال والبنون» من ألحان ياسر عبد الرحمن في تسعينيات القرن الماضي، وكانت الكلمات للشاعر جمال بخيت، ولكن للأسف جاء لحن هذا التتر ضعيف مثل العمل الدرامي بأكمله، ولم يحقق أي نجاح.

التتر الثالث للملحن محمود طلعت هو تتر مسلسل «قصص الآيات في القرآن» غناء المطربة مروة ناجي، وهنا تعمد طلعت أن يضفي الروح الصوفية على موسيقاه تتناسب مع كلمات محمد بهجت التي



أمين بوحافة مؤلف موسيقى تترات مسلسلات «طريقي» و«بعد البداية» و«حارة اليهود»



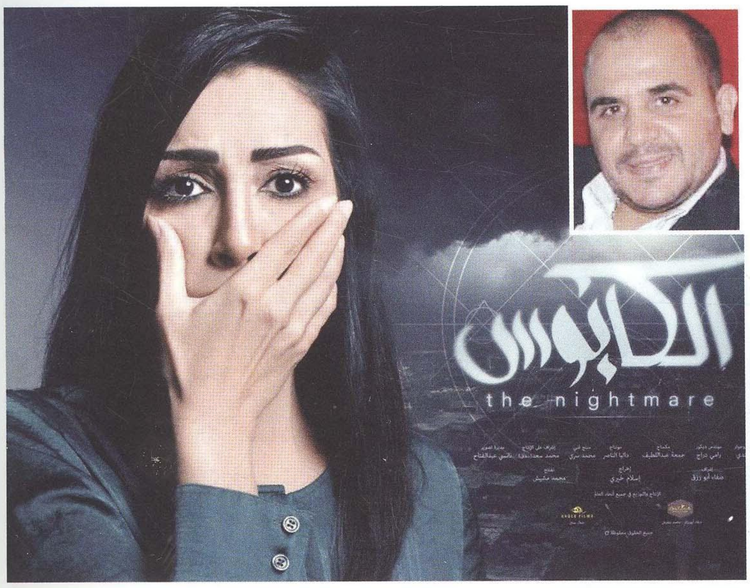
صابر الرباعي مُغني تتر مسلسل «ذهاب وعودة»



بوستر مسلسل «يا أنا يا أنتي» وفي الإطار الملحن محمود طلعت ملحن موسيقى تتر المسلسل



بوستر مسلسل «أرض النعام» وفي الإطار أيمن بهجت قمر مؤلف أغنية التتر



بوستر مسلسل «الكابوس» وفي الإطار وليد سعد ملحن أغاني التتر

كتبت بالعربية الفصحى، فاستخدم إيقاع المصمودي المصري بنقراته البطيئة الصوفية، وهو من التترات جيدة الصناعة.

ثنائي التترات الغنائية الناجحة

من الثنائيات الناجحة في تترات الدراما الرمضانية خلال الخمس سنوات الماضية الثنائي أيمن بهجت قمر، والملحن وليد سعد، اللذان قدما العديد من تترات المسلسلات الناجحة مثل: أهل كايرو، العار، الريان، تسعة شارع جامعة الدول العربية، وجبل الحلال. وفي رمضان الماضي قدما تترات أربعة مسلسلات شاركهم فيها كمنسق وموزع للآلات أحمد إبراهيم. الأول هو تترا البداية والنهاية لمسلسل «أرض النعام» غناء محمد فؤاد، كلمات أغنية تتر البداية هي نقد اجتماعي للمجتمع العربي كما في الأبيات «نفسيات بقينا نفسيات/ في الشوارع والحواري والوشوش والتكسيات/ نفسيات بقينا نفسيات/ القوالب قامت والانصاص قامت زفة وادبها كلكسات». لحن تتر البداية جاء في نغمات مقام كرد وتحول في جزء منه وهو الذي ذكرنا أبياته الشعرية إلى نغمات البياتي، والإيقاع المستخدم في الأغنية هو المقسوم، ومقام البياتي بمصاحبة إيقاع المقسوم أعطى بهجة تعارضت مع كلمات المقطع الشعري وذلك لإبراز المعنى الخفي للنفسيات، فقد يكون الإنسان أو الأنظمة السياسية للدول ظاهرها يتناقض مع بواطن أفعالها، ويعتبر هذا التتر أحد التترات الناجحة في هذا الرمضان. أما تتر النهاية «سقف بيوتنا» فكان موضوعه متعلقا فقط بدراما المسلسل.

تتر المسلسل الثاني لهذا الثنائي الناجح هو «ذهاب وعودة» والذي غناه المطرب التونسي صابر الرباعي لأول مرة في أغنيات تترات المسلسلات المصرية، اللحن لم يخرج عن نغمات مقام نهاوند ولكن المسار اللحني جاء وقعه في الأذن جميلا، صاحبته نقرات إيقاع التقسيمة وهو تنويع على الوحدة الكبيرة. كلمات التتر مرتبطة بمضمون الدراما ولكنها تحمل رسالة للإنسانية ظهرت بوضوح في الأبيات التالية «وطريقنا رايح جاي/ وعكسي ومكسي/ حرير وآلام/ والناس بتجري عشان أحلامها/ ياعيني ورا أوهام/ وفي وسط زيف الناس / فيه كتاب وحساب عمره مايتزور».

تتر مسلسل «حالة عشق» غناء المطربة اللبنانية نانسي عجرم التي أصبح لها عدد من تترات المسلسلات المصرية الناجحة أذكر منها «ابن الأرندلي» من ألحان محمود طلعت، وفي هذا المسلسل تقدم لنا أغنية «مقسومة نصين»، وهو من التترات الغنائية الهادئة التي لم تظهر فيها نقرات إيقاع واضح، وقد جاء لحن الأغنية في نغمات مقام نهاوند ذي الطابع العاطفي، والآلات المستخدمة غلب عليها الطابع الغربي مثل البيانو، الجيتار، ومجموعة الوتريات. وأغنية تتر المسلسل بمثابة لسان حال شخصية البطلة التي هي محور العمل الدرامي.

تتر مسلسل «الكابوس» غناء المطرب اللبناني آدم، الذي له عدد من أغنيات تترات المسلسلات المصرية الناجحة أيضا أبرزها تتر مسلسل العار «قولوا للي أكل الحرام يخاف» ومن خلاله عرفه الجمهور المصري. أغنية التتر اعتمدت على آلات الجيتارات والبيانو ومجموعة الوتريات، بمصاحبة ميزان ثنائي بطيء من فصيلة الروك، مما أكسبها الهدوء. وكلمات الأغنية عبرت عن مضمون العمل الدرامي من دون أن تحمل أي رسائل خارج هذا السياق.

وقد قدم الشاعر أيمن بهجت قمر تتر مسلسل خامس وضع لحنه عمرو مصطفى هو تتر مسلسل «وش تاني»، التنسيق الآلي لتميم، وغناء محمود العسيلي ومحمود الليثي وتوزيع الغناء بين هذين المغنيين ليس له دلالة سوى التعبير عن الوش الثاني لبطل العمل الدرامي.

• تترات غنائية أخرى:

ومن نجوم الغناء اللبناني أيضا يطل علينا وائل جسار من خلال غناء تتر مسلسل «مريم»، كلمات التتر لتامر حسين، لحن شادي حسن، توزيع موسيقي وموسيقى تصويرية لعادل حقي. والأغنية غلب عليها الطابع الغربي لطبيعة نغمات اللحن التي جاءت في مقام نهاوند، ونوعية الآلات المستخدمة فيها مثل الجيتارات، مجموعة الوتريات، والبيانو.

تتر مسلسل «الصعلوك» غناه المطرب أحمد سعد، كتب كلماته محمد الحناوي، لحن أمير عبد المجيد، والشيء المدهش أن أحمد سعد ملحن إلى جانب كونه مطربا وربما هذه من المرات القليلة التي يغني فيها من ألحان غيره. والأغنية بها جهد واضح فقد ظهر فيها تعدد تصويت في غناء الكورال عند كلمة (انت مين) والأغنية تعرضت لنغمات مقامي صبا وحجاز، وظهرت فيها عدة إيقاعات هي الروك الغربي، والوحدة الكبير الشرق أوسطي.

تتر مسلسل «ولي العهد» كتب كلماته هادي أبو اليزيد، ولحنه وغناه بطل المسلسل وهو حمادة هلال. اعتمد لحن الأغنية على نغمات مقامي الكرد والحجاز، وظهرت فيها نقرات إيقاعي الوحدة الكبيرة والمقسوم، واستخدمت آلات مصرية هي الناي، الأكرديون، مجموعة الكمنجات. أما تتر النهاية فكتب كلماته محمد البوغة، ولحنه محمد عبد المنعم، ونسق آلاته أشرف البرنس، وجاء اللحن في نغمات مقام بياتي وهو من المقامات المصرية. وعلى الرغم من أن أغنيتي تتر البداية والنهاية اتسما بالشعبية إلا أن تتر النهاية كان الأكثر شعبية لطبيعة نغمات المقام والتنسيق الموسيقي والآلات المستخدمة فيه.

من التترات التي لفتت الانتباه على الرغم من أنها ليست من أفضل تترات هذا الرمضان، كان تتر مسلسل «بين السرايات»، الذي كتب كلماته مدحت العدل، لحنه مصطفى داغر، تنسيق موسيقي للثنائي محمد عبد الله وخالد داغر. وأبرز ما في هذا التتر هو أنه بدأ بعزف من مجموعة الوتريات بلحن غربي تماما تتخلله نغمات بسيطة من آلة العود، مع غناء صوت سوبرانو لأحد مقاطع الأوبرات العالمية، في نغمات السلم الصغير أو مقام نهاوند، صاحب ذلك

مشاهد لصور من مصر في فترات مختلفة ومتنوعة من تاريخ مصر تعبر عن مرحلة الرقي والريادة التي مرت بها مصر. في نهاية هذه الأغنية الأوبرالية تدخل نقرات إيقاع المقسوم الراقص ويدخل المطرب الشعبي محمود الليثي بغناء موال في نفس نغمات مقام نهاوند، ويتغير الإيقاع بعد ذلك الى المصمودي المصري، والوحدة الكبيرة، والآلات المستخدمة مثل الناي والأكرديون أعطت الأجواء الشعبية لهذا الجزء من الأغنية، يصاحب هذا مشاهد بصرية لشوارع وحواري مصر. وقد أراد الملحن بهذا اللحن أن يبرز حالة التناقض بين الأمنة السابقة والواقع الراهن. أما كلمات الأغنية فقد احتوت على العديد من الإسقاطات الاجتماعية والسياسية وأبرزها الجزء التالي «اللي مالوهش لزوم / عامل فيها عالم/ إحنا في زمن العلوم /وإلا زمن العوالم/ ازاي بقى حالنا كدة/ يصعب على الكافر/ وكل راس مالنا/ ماتجيب لي م الآخر».

تتر مسلسل «مولانا العاشق»، غناه المنشد الصوفي الذي يحظى بشهرة واسعة في مصر ياسين التهامي، والكلمات من الشعر الصوفي القديم، لحن وتوزيع موسيقي أشرف محروس. اللحن جاء في نغمات مقام



مشهد مسلسل «أستاذ ورئيس قسم» وفي الإطار الموسيقار ياسر عبدالرحمن

حجاز وهو مرتبط بالنداء على آذان الفجر منذُ بداية عصر الإسلام. وقد تنوعت في هذه الأغنية الإيقاعات مثل الوحدة الكبيرة، الملفوف، الهجع. واستخدمت فيها آلات الناي، كمنجة صولو، مجموعة الوتريات، القانون، العود، الدفوف، وجميعها آلات عربية. وعلى الرغم من جمال هذا التتر الغنائي الصوفي إلا أنه لم يتناسب مع سرعة تقطيعات مشاهد تتر البداية وبعض صوره التي تناقضت مع الكلمات الصوفية.

• التترات الموسيقية

ومن الأسماء التي ظهرت في تترات الدراما المصرية تامر كروان في مسلسل «تحت السيطرة» وهو نفسه الذي وضع في رمضان الماضي تتر مسلسل «سجن النساء»، وروح تتر المسلسل لم تختلف كثيرا عن بعضها البعض من حيث اختيار نغمات المقام والآلات الموسيقية المستخدمة لتنفيذه. كما قدم مصطفى الحلواني تتر مسلسل «ظرف أسود» وهو لحن مقسم إلى فكرتين لحنيتين ويعتبر من التترات الفقيرة موسيقيا.

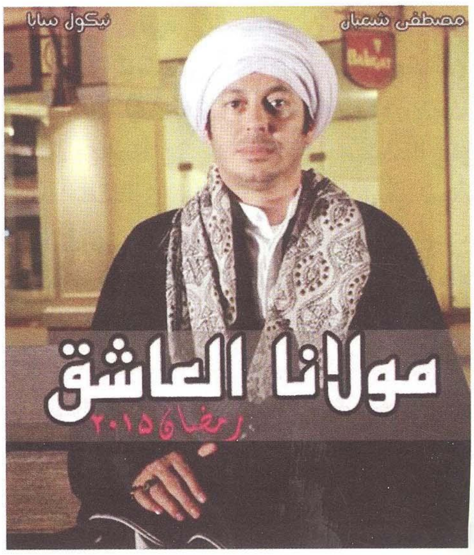
ومن التترات الموسيقية المتميزة هذا العام ما قدمه الموسيقار ياسر عبد الرحمن في تتري مسلسل «أستاذ ورئيس قسم» بطولة الفنان عادل إمام، الذي وضعه في نغمات مقام كرد، انقسم لحن تتر البداية إلى فكرتين لحنيتين تتخللهما وصلة موسيقية قصيرة للربط بين الفكرتين. الفكرة اللحنية الأولى بدأت قوية لظهور آلات النفخ النحاسي ونقرات آلة التيمباني ثم تحولت إلى الشجن النسبي مع عزف مجموعة الوتريات والناي في نغمات مقام صبا، وكان هذا في ميزان ثنائي مركب في محاولة للخروج عن الموازين البسيطة الأكثر شيوعا واستخداما في موسيقى تترات المسلسلات. الوصلة الموسيقية الرابطة بين الفكرتين اللحنيتين اتسمت بسرعتها النسبية عن الفكرة اللحنية الأولى نتيجة لتغير الميزان الموسيقي إلى رباعي بسيط. أما



نيللي كريم في مشهد من مسلسل «تحت السيطرة»



أيتن عامر في مشهد من مسلسل «العهد»



مصطفى شعبان في مسلسل «مولانا العاشق»


حسن الرداد وإيمي سمير غانم في مشهد من مسلسل «حق ميت» وفي الاطار الموسيقار رعد خلف


المنشد ياسين التهامي

الفكرة اللحنية الثانية فهي التي تبدأ مع دخول عزف آلة الأكرديون بمصاحبة نقرات إيقاع الوحدة الكبيرة، ومع ظهور عزف مجموعة الكمنجات تظهر نقرات أحد الإيقاعات المبتكرة في ميزان ذي وحدات ست وميزان رباعي، وفي هذه الفكرة تظهر بعض النغمات من آلة الكلارينيت. موسيقى التتر بسرعاته ومقاماته وآلاته المختلفة عبر عن حالات انفعالية مختلفة تعبر عن التغيرات النفسية لبطل العمل الدرامي، والتغيرات السياسية والاجتماعية في المجتمع المصري التي يدور حولها العمل الدرامي.

كان تتر مسلسل «العهد» أيضا من التترات الموسيقية التي لفتت الأنظار هذا الرمضان والذي وضع موسيقاه هشام نزيه، وهو المؤلف الموسيقي الذي دائما ما تثير موسيقاه الجدل كما حدث في تتر مسلسل «الوصايا السبع» رمضان قبل الماضي. والتتر عبارة عن أفكار لحنية متداخلة وليست متتابعة، حيث يبدأ بنغمات من آلة التوبا النحاسية ذات الصوت الغليظ لإعطاء انطباع سمعي بالخطر والتوجس، ثم ينتقل الى حالة انفعالية مغايرة هادئة تعزفها مجموعة الوتريات بينما في عمق اللحن تظهر أصوات الكورس النسائي ببعض الأغنيات الشعبية في نغمات مقام مصري يحتوي على نغمة ثلاثة أرباع النغمة، ويختتم التتر كما بدأ بنغمات من آلات التوبا.

تتر النهاية هو الأطول زمنيا من تتر البداية، وبدأ بمزج كورس نسائي يغني غنائا أوبراليا، وكورس نسائي يغني بكلمات غير واضحة أو مفهومة في نغمات مقام عربي يحتوي على ثلاثة أرباع النغمة، ثم يتصدر اللحن الغناء الأوبرالي بمصاحبة عزف من بعض آلات الأوركسترا السيمفوني بمشاركة آلات القرَب في ميزان ثلاثي بسيط، وتستمر موسيقى تتر النهاية على هذا المنوال حتى نهايته. وهذه المزاوجة بين الغناء والموسيقى المصرية والأوروبية هي دلالة على حالة التفسخ التي تعيشها بلدان المنطقة العربية. ومن الواضح من متابعة التترات الموسيقية للمؤلف هشام نزيه أنه يستخدم الغناء لخدمة العمل الموسيقي ولذلك هو دائما مالا يهتم بإبراز كلمات الغناء لفهم المتلقي لها وإنما يهتم بأن تتناسب الأجزاء الغنائية مع طبيعة العمل الموسيقي وخدمته فقط.

• مؤلفو موسيقى من سورية وتونس

من نجوم التأليف الموسيقي في الوطن العربي كان رعد خلف المؤلف الموسيقي العراقي المقيم في سورية والذي وضع من قبل عدد من التترات والموسيقى التصويرية للمسلسلات والأفلام المصرية نذكر منها ملكة في المنفى، عابد كرمان، رجل من هذا الزمان، وبنتين من مصر. وفي هذا الرمضان وضع تتري مسلسل «حق ميت» والتتر مكون من ثلاث أفكار في مقام نهاوند أو السلم الصغير، وكان هناك دور رئيسي لآلة الدودوك وهي إحدى آلات النفخ الخشبية الأوروبية ذات الصوت الدافئ الحنون، ظهرت في هذا التتر نقرات إيقاع الوحدة الكبيرة، ونفذ اللحن آلات في أغلبها غربية مثل مجموعة الوتريات، الجيتارات، الهارب، آلة التيمباني إلى جانب آلة الرق. أما تتر النهاية فجاء في فكرة لحنية واحدة فقط لم تخرج عن عناصر تتر البداية من ناحية الإيقاع والآلات العازفة.

ولأول مرة في موسيقى تترات الدراما الرمضانية المصرية يظهر اسم المؤلف الموسيقي التونسي أمين بو حافة الذي وضع الموسيقى التصويرية لمسلسل «طريقي»، وتتري البداية والنهاية والموسيقى التصويرية لمسلسل «بعد البداية» الذي جاء في نغمات مقام نهاوند، وفي ميزان ثلاثي المركب. تتر البداية تكون من ثلاثة ونوعية الأداء أفكار، الفكرة الأولى اتسمت بالحدة والتوتر نتيجة لنوعية الآلات العازفة فيه عليها وهي آلات النفخ النحاسي، التيمباني، السيمبال. الفكرة الثانية ظهر فيها عزف آلة القانون بنوتات طويلة الزمن نسبيا، وفي هذه الفكرة يقدم المؤلف صورة سمعية للجانب الإنساني في شخصية بطل العمل الدرامي.

كما وضع أمين بو حافة تتري مسلسل «حارة اليهود»، واللحن عبارة عن فكرتين لحنيتين متداخلتين في مقام نهاوند بمصاحبة إيقاع ثلاثي الميزان، الفكرة الأولى هي التي تعزفها آلة البيانو واختياره للآلة كان موفقا لأن صوتها عاطفي يعبر عن العلاقة العاطفية الراقية بين بطلي المسلسل وهما شخصيتا علي وليلى، ثانية لأن آلة البيانو هي علامة من علامات الرقي وبهذا تتشكل دلالة على رقي سكان الحارة المصرية في الفترة التي تدور فيها الأحداث الدرامية. الفكرة الثانية هي التي يظهر فيها الإيقاع العسكري المارشي وعزف آلات النفخ النحاسية وهذه الفكرة هي علامة تبرز عدة دلالات أولاها، فهي تشير إلى مهنة بطل العمل الدرامي وهي ضابط في الجيش المصري، وتشير إلى الأحداث السياسية في فترة الأربعينيات والخمسينيات والمتمحورة حول الجيش المصري. أما تتر النهاية فهو مكون من فكرة واحدة في نغمات مقام نهاوند ونفس الميزالن الثلاثي الذي ظهر في تتر البداية، ولكنه يتشابه كثيرا مع إحدى موسيقات الفيلم الأمريكي (عازف البيانو) عن السيرة الذاتية لعازف البيانو البولندي اليهودي فالديك سبيلمان الذي أنتج عام 2002 ونال عدة جوائز في مهرجان كان والأكاديمي أوورد المعروفة بجوائز الأوسكار، والذي وضع موسيقاه فوجيتش كيلر.

كُتب به الوحي وحُفظ تاريخ المسلمين ودشنت أنواعه مدارس فنية

الإعجاز العبقري في الخط العربي

كان للمذاق الفني للخط العربي كشكل، وطوال رحلته عبر القرون الماضية، ملتقى حوار مستمر بين العلم والفن، يعمق وعينا بهندسته، ويرهف حسنا بجماليته، ويرغم العين على أن تتبع كل حرف من حروفه وكيفية تداخلها بعضها ببعض بما يغير مراكز اللوحة باستمرار فيخيل إليك «أنه يتحرق وهو جامد» وهنا يكمن سر خصوصيته التشكيلية الرائعة.

د. بسمة سيف
أكاديمية وناقدة - مصر

إن المذاق الفني المبكر للخط العربي وقع في نفوس المسلمين عند تحول العرب إلى الدين الإسلامي وعند أول آياته التي نزلت على النبي الكريم في سورة العلق 1 - 5، حيث قال الله تعالى فيها: «اقرأ باسم ربك الذي خلق، خلق الإنسان من علق، اقرأ وربك الأكرم، الذي علم بالقلم، علم الإنسان ما لم يعلم». هنا التزم المسلمون بكتابة الوحي وحفظ القرآن بواسطة الخط الذي وقع في نفوسهم موقع الالتزام وموقع الحق. ثم كان لانتشار الإسلام في مشارق الأرض ومغاربها، ودخول مختلف الأقوام فيه، وسعي كل قطر إسلامي أن يميز نفسه بخط معين وزخارف معينة، فضل كبير على وفرة أنواعه وغنى أساليبه، فإن رحل للمغرب العربي كان لنا منه ضرب جديد في الخط ونمط فريد كالذي نجده في مصحف محفوظ في متحف فيكتوريا وألبرت تحت رقم 1405 ب.ل.س. وقد خط باللون الذهبي على ورق مخضب باللون الأزرق ويعود إلى القرن الثالث عشر، وإن مر الخط الكوفي بالهند كان كوفيا هنديا، وإن وقع إلى خلفاء بني عثمان جندوا له من كبار الخطاطين من أبدعوا فيه وتفاضلوا في زخرفته، وهو في إيران موضع عناية وتكريم كبيرين أغنيا نماذجه وأساليبه، ولا يخفى على أحد أن الخط العربي يوم أن وقع إلى الصين تأثر بالخط الصيني وقل مثل ذلك بالنسبة إلى الخط العربي في بلاد الأندلس.

ومما لا شك فيه، أن الدين الإسلامي، قد أولى أهمية فائقة للقراءة والكتابة كأنهما من بعض متممات وعي الإنسان المسلم بدينه، ومن بعض مستلزمات تعميق إيمانه به، وفي القرآن الكريم أكثر من آية جاءت على ذكر «القلم» تكريما له، وإن النبي محمدا صلى الله عليه وسلم والخلفاء الراشدين، ومن تولى أمور المسلمين بعدهم لم يكفوا الحث على ذلك، فبالحرف العربي يدون وينتشر القرآن والإسلام، وبه تناقلت مشارق الأرض ومغاربها أحاديث الرسول، فخرج الخط بذلك عن مجرد كونه وسيلة تعبير وإيصال إلى غاية في التفاضل على غيره من الخطوط بتلك القدسية التي عززت من مكانته وأوثقت الصلة بين جماله ودلالته اللفظية والمعنوية، وصار للمجيدين في صنعة الكتابة فضل الدالين إلى الخير والإيمان، يحمله كابر عن كابر وصية في عنقه ويتبارى الحكام والولاة في رعايته، ورجال الدين في اعتباره جهدا مباركا حتى أن عبدالله بن عباس الملقب بحبر الأمة قال في أحد الخطاطين «إن رجلا كتب بسم الله الرحمن الرحيم فأحسن تمطيطه فغفر الله له».



الخط الديواني

كان بعض القادة من المسلمين يوصون بخطاطيهم خيرا عندما يضطرون للسفر، وكان كل منهم يحاول جاهدا أن يصل إلى المبرزين منهم وجمع أعمالهم، حتى ليروى أن سيف الدولة الحمداني كان يحتفظ بقرابة خمسة آلاف ورقة مكتوبة بخط عبدالله بن مقلة.

إن الموازنة بين التجويد والمثالية في الكلمة المكتوبة كما هي في الكلمة المنطوقة تأخذ لها آصرة محكمة تربط بين الاثنين على نحو يحدثنا عن القلقشندي في قوله: «أما الموازنة بين الخط واللفظ، فالأصل في ذلك أن الخط واللفظ

يتقاسمان البيان ويشتركان فيها: من حيث أن الخط دال على اللفظ والألفاظ دالة على الأفكار. ولاشتراك الخط واللفظ في هذه الميزة وقع التناسب بينهما في كثير من أحوالهما، ذلك لأنهما يعبران عن المعاني. بيد أن اللفظ معنى متحرك، والخط معنى ساكن، وهو إن كان ساكنا فإنه يفعل فعل المتحرك بإيصاله كل ما تضمنه إلى الإفهام وهو مستقر حيزه قائم في مكانه كما أن اللفظ العذب الرقيق السائغ في الإسماع كذلك الخط فيه الرائق المستحسن في الأشكال والصور».

وحقيقة الحركة هذه التي يحدثنا عنها القلقشندي في الشكل الساكن، كانت من الحقائق التي استوعبها الفن الإسلامي وأقام أصوله عليها والذي بها وعند مفهومها الباطني بنى الفنان المسلم واقعية الشكل الخارجي والتزم التحرر في تناوله الفني للأشكال وأعاد رؤيتها في صورة تركيبية مختلفة عما هو قائم في الطبيعة الموضوعية والتي بها أصبح مفهوم العمل الفني قائما على التجريد التصوري الذي لا سكون فيه بل هو حركة مستمرة متدفقة.

الكلمة المنطوقة

وبهذا كان على الخط العربي أن يرتفع إلى مستوى الكلمة المنطوقة «لأن الكلمات نفسها موزونة في لغتنا العربية، ومشتقاتها تجري كلها على صيغ



مصحف عثمان الموجود في تركيا



مصحف عثمان الموجود في مصر

محدودة الأوزان مرسومة كأنها قوالب البناء المعدة لكل تركيب، وأفعال اللغة منسوبة إلى أوزان مميزة في الماضي والمضارع والأمر وفي الأسماء والصفات التي تشق منها على حسب تلك الأوزان، ولا نظير لهذا التركيب الموسيقي، ورواية البلاذري لا تستند إلى أي منطق علمي يمكننا الاستناد عليه ولا نأخذ منها أن هناك نفرا من العرب كانوا على بينة من الخط والكتابة قبل الإسلام الذي جاء و«في قريش سبعة عشر رجلا كلهم يكتب» وكانوا يطلقون على خطهم «الخط المكي، افتعلوا على ابن النديم صورة منه وهي بسملة أوردها بوب في كتابه.

إذا وضعت في موضوع المقارنة مع نموذج من أوراق البردي التي عثر عليها بكوم أشقوه، أو مع هذه التي حققها أسر وهمام من مجموعة دار الكتب المصرية أو مجموع الأرشيدون رينز التي منها بردية أهناسيا (22 هـ - 613) أو مع الشاهد الحجري المؤرخ سنة 31 هـ (652م) الخاص بعبد الرحمن بن خير الحجرة - (رقم 20/ 1508) بمتحف الفن الإسلامي بالقاهرة، نجد أن لا صلة تربطها مع خطوط هذه الشواهد التاريخية المؤكدة التي يستدل منها على وجه اليقين أن الخط العربي كان لينا وأن خطأ آخر كان له شأن كبير أبدع في مدينة الكوفة ونسب إليها واستمر قائما حتى الآن.

ولا بد أن العناية بالخطوط العربية إنما ترجع إلى كتابة القرآن الذي كتب أول ما كتب بالخط اللين ومن ثم وقع الثقل على الكتابة العربية عندما عربت الدولة الأموية الديوان الإسلامي وصارت المكاتبات كلها بالعربية واليونانية كما نرى في الكثير من أوراق البردي ومن ثم بالعربية وحدها



إبداع في استخدام الخطوط العربية

ومن هذا يرجح أن التجويد إنما قام في العصر الأموي الذي تنسم له شكلا حضاريا.

مصحف عثمان

نأخذ أول ما نأخذ مصحف عثمان بن عفان الذي استشهد يوم الدار حيث نجد في متحف طوب قابوا بإسطنبول في الحجرة التي يطلقون عليها (سونت أوده سي) مصحفا كتب على رق غزال يقولون عنه إنه الذي استشهد الخليفة الثالث وهو ممسك به وعليه (حتى الآن) آثار دماء وهو مكتوب بخط كوفي وبه رقش، ولا يمكن بل محال أن تكون هذه هي حقيقة هذا المصحف وذلك لسببين أولهما أن الحروف عليها رقش متكامل، الأمر الذي لم يكن شائعا في عصر الخلفاء، وثانيهما أن الحروف على درجة ملحوظة من الإتقان.

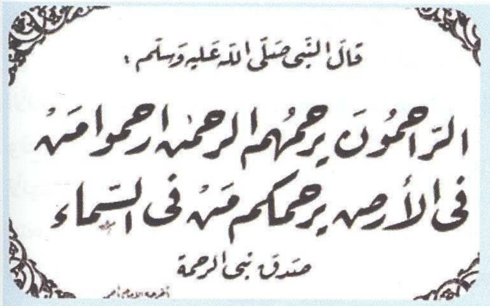
أما المصحف الثاني المنسوب إلى عثمان بن عفان فهو ذلك المصحف الذي يوجد بدار الكتب المصرية بالقاهرة (رقم 139) ومصدرهم عن ذلك أتوا به من الخطط التوفيقية الذي نقل مؤلفها علي مبارك عن المقريزي أنه في الجامع العتيق وهو أيضا مكتوب على رق غزال والكتابة الكوفية في هذا المصحف مجودة ويمكن بالمقارنة مع رسم الحروف أن نرد مصدرها إلى الكتابة الكوفية التي استعملت في القرن الخامس الهجري وذلك لأن المصاحف المعروضة في دار الكتب والمكتوبة على الرق التي ترجع إلى القرن الرابع الهجري، هي أقل جودة من مصحف عثمان هذا.

حركية الحروف

يتميز الخط العربي بين الكثير من الفنون العريقة التي عرفتها حضارات العالم بكونه فنا متأكدا في أصالته التي شب عليها ونما منها، وتشعبت عنها ضروبه الرائعة، وإذا كان قد أدخلت إليه بعض المؤثرات الخارجية والطارئة، فمسته بشيء منها، وبأثر من رحلته التي لم تخل من إضافة حرف فهلوي وحرف أوردي هندستاني، وحروف لغير أمة من الأمم، فإن ذلك لم يخرج به مطلقا عن مقومات أصالته التي انبثق منها واستقام له أن يكون فيها حرفا عربيا، وقد اتسعت له شعوب وأمم وأمصار اعتنقت الدين الإسلامي، فقد أغنت أشكاله وطورت في أنماطه وعززت من مناهج الأداء في خطه ورسمه، وذلك من خلال الخصيصة الذاتية التي يتمايز بها الإنسان المسلم عبر التزامه الصارم بأحكام دينه، ومعايشتها واقعا حياتيا متكاملا ومتناسقا، بحيث يكون لها أن تنتظم كل علاقاته الاجتماعية، وكل دقائق أمور دنياه وكبائرها، ولا عجب إذن من أن يحيط نفسه بكل ما يذكره بما عليه من واجبات مفروضة، وما يعمق إيمانه بدينه، مما أوسع للحرف العربي أن يقيم في كل مجال توافر له، سواء كان ذلك في صفحة من كتاب أو لوحة جدارية أو مقطع من حائط مبنى أو آنية معدنية أو زجاجية أو قطعة قماش، أن يقيم وهجه المتألق في آية كريمة أو حديث شريف أو حكمة أو بيت شعر يستظهر مكرمة خلقية، وأن يسعى دوما لأن يكون حقيقا بما يحمل من أمر في نشر فضائل الإسلام، فيبرز في أجمل صوره، وعلى مستوى ما كان الإسلام يؤكد الأهمية الكبرى لإشاعة القراءة والكتابة كأنهما من بعض متممات دين المسلم، حتى بلغ على حد قول الصحابي عكرمة بن أبي جهل.. «فداء أهل بدر أربعة آلاف، حتى أن الرجل ليفادي على أنه يعلم الخط، لعظم خطره وجلالة قدره».

يوم أن تنبه الإنسان المسلم لمميزات الخط العربي، سعى بها إلى كل ما يصونها في قواعد أساسية تحدد مجرى الحروف وتفترض لكل نوع من أنواعها مقاساتها وطرق تحركها ومناهج أدائها وشكل أقلامها من ناحية، وتتيح من ناحية ثانية المجال واسعا لكل ما يعزز جهود المتفاضلين فيه بفروق التجويد التي لا تنال من خصائصه الجوهرية وذلك منذ أوائل الخطاطين العرب، ومرورا بأبي على محمد بن مقلة - توفي عام 939م - وقواعده الهندسية في رسم الحرف، وابن البواب - توفي عام 1032م - ونسبه في النقاط، فجمال الدين ياقوت المستعصمي - المتوفى عام 1298م - وبحوثه في العلاقات التناسبية بين أجزاء الأشكال والأطر المحيطة بها ووحدة الفنون، مما فصل فيها الكثيرون ممن أرخوا للخط العربي.. ومن ثم إلى يومنا هذا وهو يلج لوحات فنانينا وخطاطينا المحدثين برؤية جديدة تتواصل مع ماضيه وتستبطن طموحا كبيرا للإفادة من قدراته الهائلة على التنويع والتشكيل.

وإذا كان لنا أن نقول بتلك الخصوصية الذاتية للإنسان المسلم، وبإيقاعاتها المشتركة والمتكررة والمتواصلة وأثرها في تطور ونمو وتنوع الخط العربي بحيث كان لكل جديد فيه ما يؤكد قدمها له، إنما نقول أيضا إن ثمة مؤثرات عديدة كان لها دورها المعزز لتطوره، ومن تلك ما اختزن هذا الحرف من قدرة متميزة على التشكل والتنوع باستمرار، ومرونة انسيابية طيعة استجابت لنوازع الخطاطين المسلمين الإبداعية واستحداثهم



خط الرقعة

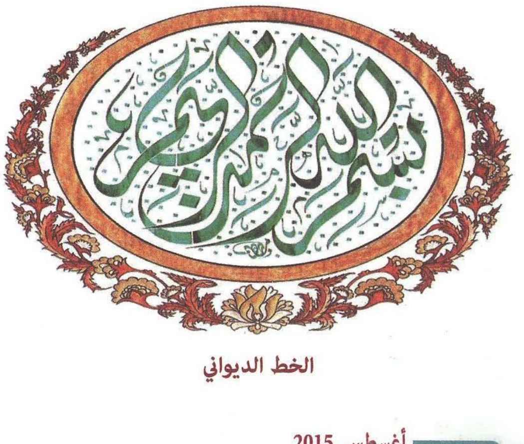
لضروب مختلفة من الأنماط الكتابية، ووفرت لهم الحرية على استخدامه كعنصر تشكيلي بصري، تتوزعه الخطوط المستقيمة حينا والزوايا الحادة حينا، بإيحاءات تعبيرية مستفيضة من تلك الخطوط، وقد يستدير على نفسه بانحناءات لا تخلو من إيحاءات حسية عاطفية، وقد يستضيف الزخارف المتنوعة في أحيان أخرى ضمن ترابط انسجامي متكامل.

ومع كل محاولة في الجدة كان يخترع قلم، ويستنبط اسم جديد لخط جديد، وتفرد صفحات لقواعد ولوازم وأرجوزات، حتى نيفت أسماء الأقلام على ثمانين قلما لكل منها أداؤه المحدود به، وفي رسالة لأبي حيان التوحيدي عن «علم الكتابة» يذكر من أنواع الخط الكوفي وحده، والتي شاعت على أيامه - توفي 1010م - اثني عشر نوعا، وما عف عن ذكر أسمائها كثير، لم ير فيها أهمية تستوجب ذكرها.. وكان بين الخطاطين من زواج ضربين من الخطوط المتقاربة وخرج منهما بخط جديد كما هو الأمر مع خط «التئم» أو التوأم المنسوب لأصله «المدني».

وكان الخط الكوفي يقف في صدارة الخطوط المتميزة بقدرتها على التأليف المستمر فيه، والإبداع في أشكاله، لكثرة زواياه وأقواسه وحسن انسجامه مع الزخارف المضافة إليه، وكان لخط «الثلث» لحد ما مثل هذه الحظوة بعد أن انتشرت كتابة المصاحف الكريمة به، وقل مثل ذلك بالنسبة لخط «الديوان».

هندسة روحانية

من تلك المؤثرات والعوامل التي رأى فيها «مارتن لنكس» الخبير في المخطوطات العربية، سببا مهما في ثراء الخط العربي، الإحساس بضرورة التماثل والمواءمة ما بين الكلمة المسموعة والكلمة المكتوبة، فإذا كانت الأولى روحا فلتكن الثانية الجسم المجسد لجمال الروح، وهو ما نبه إليه ياقوت المستعصمي بقوله: «إن الخط هندسة روحانية بآلة جسمانية»، ويكون للعين ما للأذن من وله بها، وتماثل في الإبداع المتبادل بينهما، حتى صار المتعلمون من المسلمين يتفاضلون بجمال خطوطهم وحسن كتابتهم، كما يتفاضلون بعلو مراتبهم في العلوم والفنون والآداب، وكان

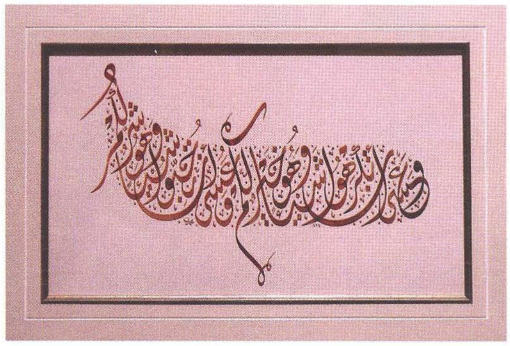

الخط الديواني

لمدارس الخط من العناية ما يوشك أن يكون لمثيلها في الأدب واللغة، وكان على الخطاط أن يوسع من قراءته في الدين والحكمة والأدب والشعر ليختار من الكلام ما هو حقيق للإبداع في خطه.

إن هذه المواءمة بين الكلمة المسموعة والكلمة المكتوبة اللتين تقدستا بكونهما حملتا القرآن الكريم هدى للناس أفردت كل نوع من أنواع الخطوط للإيفاء بغرض من الأغراض وخصته باستعمالات معينة راح يتطور من خلالها ويسعى لإبراز محتواها ودلالتها المعنوية، فلكتابة المصاحف والشعر والحكم خطوطها، وللدواوين والمراسلات خطوطها أيضا، وحسب الخط الكوفي دوره في إيضاح ذلك بما كان لكل نوع من أنواعه ما يخصه بتوجه معين، «فالكوفي التذكاري» استخدم في الأغلب لكتابة الآيات القرآنية والحكم وتثبيت تواريخ الوفيات والولادات وما شابه ذلك و«الكوفي المصحفي» انتسب بصفته هذه إلى شيوع نسخ المصاحف الكبيرة به وعلى الأخص في القرون الثلاثة الأولى التي أعقبت الهجرة النبوية، و«الكوفي البسيط» خص بالمادة التحريرية التي تبرز المعنى بيسر قراءة حروفه، بينما تحول «الكوفي المورق» الذي شاع أيام الفاطميين فعرف بالتوريق الفاطمي، و«الكوفي المخمل» و«الكوفي المضفر» المنسوب إلى شكل الضفيرة و«الكوفي الهندسي»... إلخ، إلى تأكيد النوازع التزينية تبعا لتطور الواقع الاجتماعي وتعمق الحس الجمالي.

قل مثل ذلك بالنسبة للخط «الديواني» و«الثلث» انطلاقا من أبسط أشكالهما الانسيابية، وإلى أعقدها في طغرائية السلاطين العثمانيين وما تفرع عنها من تشكيلات تجريدية على جانب من الغنى الأدائي، انتهاء بالرسم بواسطة الكلمات لتتخذ صورة أسد أو جمل أو إبريق أو طائر، عبر ثلاثة أبعاد ومستويات متداخلة، فظاهرها صورة تشخيصية ومحتواها جملة ومؤداها خطوط، ويوم أن شاع الغموض في بعض كلام الخاصة كالمتصوفة كان الخط رديفا له في الشكل المنطوي على ذاته والذي لا يهب سره بسهولة إلا من حيث هو شكل ظاهري.. وفي أحيان في حرف أو جزء من حرف اتخذ له شكلا، حيث يقف «الألف» كالسيف رهيف القامة وقد اعتلته قبضته، أو حيث تصير نهايات بعض الحروف مناقير معقوفة لصقور، وهكذا يصير للكلمة ما يطرحها بعدا في الرمز، كمفردة الشاعر حين تمد بنفسها إلى أكثر من غرض في الدلالات الإيحائية أو الإيمائية.

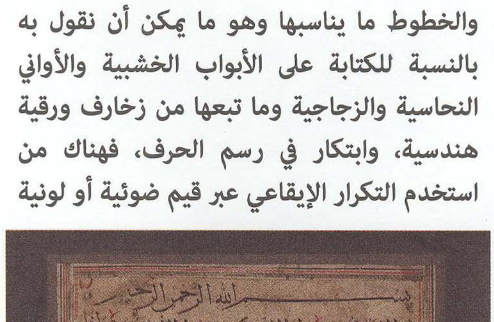
لا بد من الإشارة عند التعرض في الحديث عن المؤثرات والعوامل في تطور الخط العربي، إلى أثر الحيز أو المجال الذي مورست فيه الكتابة، والمواد التي استخدمت في الكتابة، وإلى ما كان



الخط الجلي

لهما من وقع إيجابي على مسيرة الخط العربي، بعد أن أصبحت الكلمة المدونة من بعض الأسس الرئيسية في تزيين المساجد وقبابها والقصور والأبواب وألبسة وأساور النساء وحتى الخدود والقدود والأيدي والسيوف ودروع وخوذ المحاربين والأواني النحاسية والزجاجية... إلخ، وصار للخط أن يتكيف للحيز المفرد له بشكلية مناسبة، وللمادة المعدة له بما يصلح لها من أسلوب في الأداء، فقد يختزل الكلام نفسه ويتكور بعضه على بعض بأثر من ذلك وقد تقصر أطراف بعض الحروف أو تطول وقد يندمج حرف بحرف في شكل واحد أو تتوزع النقاط على الفراغات، وقد يتوزع حرف بين كلمتين، أو يختل رسم الحروف ومقاساتها عبر ابتداع شكليات جديدة لها إيقاعها الجمالي الخاص بها ولا يكون لها مثل هذا الإيقاع لو نقلت إلى حيز آخر ولو نقشت على مادة مختلفة، وقد يتوزع العمل بين شخصين أو أكثر ضمن أداء أسلوبي واحد، ورؤية جمالية منسجمة وإدراك متواز في استخدام المساحة المسطحة بما يهب للحرف جماليته المنبثقة من حسن التوافق بين أجزاء العمل كله.

لقد وقعنا على نماذج رائعة في الكتابة المعمارية من الخط المزوي أو الخط المنحني ومن خلال أشكال هندسية عديدة يتقاسمها المستطيل والمربع والمثلث والمثمن... إلخ، ولكل منها كمساحة معينة أن فرضت أحكامها على الخطاط وفرضت عليه أن يستنبط من أشكال الحروف والخطوط ما يناسبها وهو ما يمكن أن نقول به بالنسبة للكتابة على الأبواب الخشبية والأواني النحاسية والزجاجية وما تبعها من زخارف ورقية هندسية، وابتكار في رسم الحرف، فهناك من استخدم التكرار الإيقاعي عبر قيم ضوئية أو لونية



الخط الريحاني

فسيفسائية ليوحي ببعد منظوري يلوح لك كأنه منعكس على مرآة.. وهناك من كرر الحرف وتدرج في رسم نماذجه كأن الواحد صدى للآخر في إيقاع ذي مستوى أدنى، وهناك من الخطاطين من شفت حروف كلماته فبدت كأنها ظلال متلاحقة تناسب القماش الشفاف الذي خطت الجملة عليه.

الخط الكوفي

ولعل غنى الخط الكوفي وسعة انتشاره وكثرة أنماطه وأنواعه تعود إلى تلك العاطفة الدينية التي يكنها المسلم للخط، والتي تدفع بالخطاطين باستمرار للإبداع فيه، والتذكير بكونه الخط الذي واكب ولادة الدين الإسلامي وبدأت بأشكاله المزواة البدائية انتشار القرآن الكريم في أوائل سنوات الهجرة، ويوم أن اصطلح على تسميته بالخط الكوفي في فترة متأخرة، كان قد استتب أمره ضمن نسج زخرفي رائع وذلك بدءا من القرن الثامن الميلادي وإلى حين شهد أروع ازدهاراته في القرنين الرابع عشر والخامس عشر، ويرى «لنكس» الخبير في الفن الإسلامي أن من الممكن اعتبار «الخط الكوفي إحدى الوسائل العظيمة التي استخدمت لنشر الدين في كل العصور». خاصة بعد أن انتدب كبار الخطاطين المسلمين أنفسهم للقيام بهذه المهمة الشريفة من أمثال علي بن البواب الذي تنتسب إلى خطه مخطوطة رائعة للقرآن الكريم كتبها عام 1001 م. وتحتفظ بها «مكتبة جستربيتي» بمدينة دبلن الألمانية، وضبط فيها نسبه الدقيقة القائمة على اعتماد حرف الألف مقاسا لحساب كل الحروف الأخرى، وقد شهدت فترة حكم المماليك في مصر تكريسا لا مثيل له في خط المصاحف والعناية بزخارفها وعلى أيدي خطاطين ملمين بأصول الخط كابن الوليد، تلميذ الخطاط المشهور ياقوت المستعصمي، والزخرفي أبي بكر صندل، وابن مبدر وغيرهم ممن أغنوا تلك الخطوط بما يحيط بها من زخارف على جانب كبير من الدقة والرهافة، وثمة زخارف مدت بأصولها إلى تأثرات خارجية سرعان ما أصبحت جزءا من الأرابيسك الإسلامي.

المراجع :

(1) كتاب عيون الأخبار، لابن قتيبة - الجزء الأول، طبع دار الكتاب العربي، القاهرة.

(2) بلند الحيدري - أثر الإسلام في تطور الخط العربي - جريدة الفنون - الكويت.

(3) د. بسمة سيف - العمارة العربية الجمالية، الوحدة، التنوع - نشر المجلس القومي للثقافة العربية، الرباط، طباعة، روما، 1990م.

(4) أصدرت المنظمة الإسلامية للتربية والعلوم والثقافة في عام 1999 كتاب (القضاء بالمرفق في المباني ونفي الضرر) للإمام التطيلي (ت- 386 هـ)، وهو من كتب التراث التي تعنى بهذا الجانب من الحضارة الإسلامية.

5- J. Sauvaget: La Mosquée Omayyade de Medine, Paris, 1947.

ابتكر بيوت البراري وحطّم فكرة المبنى الصندوقي ووضع نظرية العمارة العضوية

فرانك لويد رايت .. معماري القرن العشرين

هناك شبه إجماع، بين المعماريين، على أن معماري القرن العشرين هو المهندس العبقري فرانك لويد رايت (1869 - 1959) الذي أذهل العالم بأعماله المعمارية وأفكاره التي لم يسبقه إليها أحد.

ورايت هو المهندس الأمريكي الذي ترك بصماته على العمارة الأمريكية من خلال مئات المشاريع، سالكا من خلالها طريقه نحو عمارة جديدة مع رفض الاقتباس من العمارة القديمة بكل أنواعها وطرزها والزخارف الناتجة عنها.

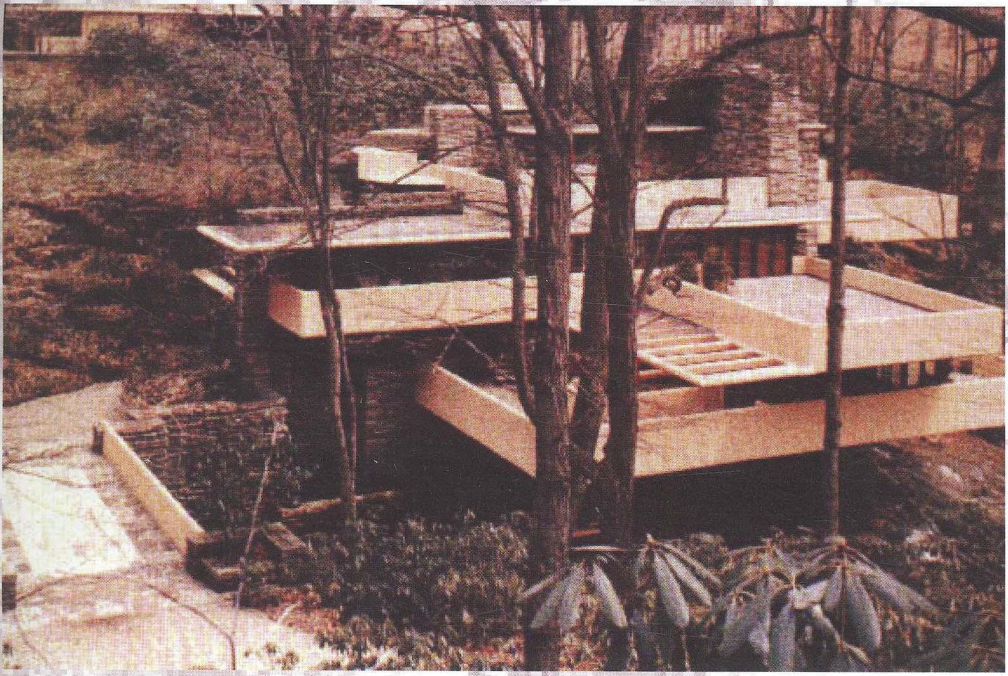
جادالله فرحات

مهندس معماري - الكويت



فيلا الشلالات

تتلمذ فرانك رايت على يد أستاذه لويس سالفان الذي كان قد تزعم من قبل سياسة رفض التقليد والاقتباس من العمارة الكلاسيكية القديمة، واستقى أفكاره من سالفان، ثم طورها وأضاف إليها من عبقريته؛ ما أكسب أفكاره المتطورة مذاقا خاصا، وهو من أهم المعماريين الذين نادوا بالعمارة العضوية، وكانت كل أعماله عبارة عن تطبيق صادق لمبادئ النظرية العضوية، وكان يرى أن المبنى جزء من الطبيعة ينمو ويخرج منها معبرا عما فيه ومتجاوبا مع ما حوله، وربما تكون أفكاره هذه نشأت من خلال الجو العام الذي نشأ فيه في أمريكا، بما تحتويه من مساحات شاسعة وطبيعة جميلة، والتي كان لها تأثير كبير في اتجاهاته وأفكاره، ولذلك كانت مبانيه دائما مؤكدة الأفقيات الممتدة، مثل خط الأفق، ومتداخلة مع الطبيعة كأنها جزء منها.



فيلا الشلالات وسط الطبيعة

في البداية كانت المساكن التي بناها رايت، والتي تعرف باسم منازل البراري Parries house، هي نقطة تحول كبيرة في تصميم المساكن الخاصة في أمريكا، والتي أصبحت فيما بعد نموذجا يحتذى لكل المساكن والمنازل الخاصة هناك، ومن أهم ما يميز بيوت البراري أنها تقدمت بمفهوم جديد لتكوين الفراغات الداخلية، فلقد كانت الفراغات تنساب داخليا من غرفة إلى غرفة، وهي دائما أفقية ممتدة على الأرض، فسمحت له باستخدام مساحات خارجية.

وحطم رايت فكرة المبنى الصندوقي وفكرة الطراز الدولي، وخلق لأول مرة اتصالا بين الداخل والخارج، وبذلك قدم نموذجا للمسكن العصري في القرن العشرين، وهو صاحب نظرية العمارة العضوية ORGANIC Architecture An والتي من مبادئها الأساسية:

1 - التآلف بين المواد الإنشائية المستخدمة والطبيعية المحيطة، بما في ذلك طبيعة الموقع نفسه؛ حتى لا يكون المبنى غريبا عن المنطقة المحيطة.

2 - الصراحة في التعبير في الواجهات الخارجية، بمعنى أن المربع ينتج عنه مكعب، والمثلث ينتج عنه هرم، والدائرة ينتج عنها كرة.

3 - التكامل بين البناء وفراغاته وتكوينه الداخلي بالمظهر الخارجي له حتى يعبر بصدق عن صفة المبنى نفسه.

4 - الشكل والوظيفة هما شيء واحد Form and function are one، وهذه الكلمة مشهورة، على الرغم من أنه مما يأخذ على هذا المبدأ تجاهله مؤثرات أخرى كالموقع والمواد والطبيعة المحيطة.

5 - لا بد أن يكون هناك تعانق بين الفراغات الداخلية والفراغات الخارجية، وهذا معنى جديد من معاني الفراغ المعماري، ويمكن القول إن المبنى من الخارج يجب أن يدخل كما يجب أن يبدو من الخارج.

6 - لا بد للمبنى أن ينمو من الداخل إلى الخارج؛ فالأشكال الخارجية في العمارة العضوية يجب أن تكون تعبيرا صادقا عن الحادث في الداخل، وبذلك تتحطم فكرة ظهور المبنى صندوقا.

7 - وأخيرا يؤمن رايت بأن المعماري يجب أن يكون خلاقا، ويجب أن يكون قادرا على الاستيحاء واستخراج القوانين الأساسية.

ونحن سنتكلم عن أربعة من أعماله التي تحتاج إلى كتب لحصرها، ولا يعذر معماري بالجهل بها، وهي:



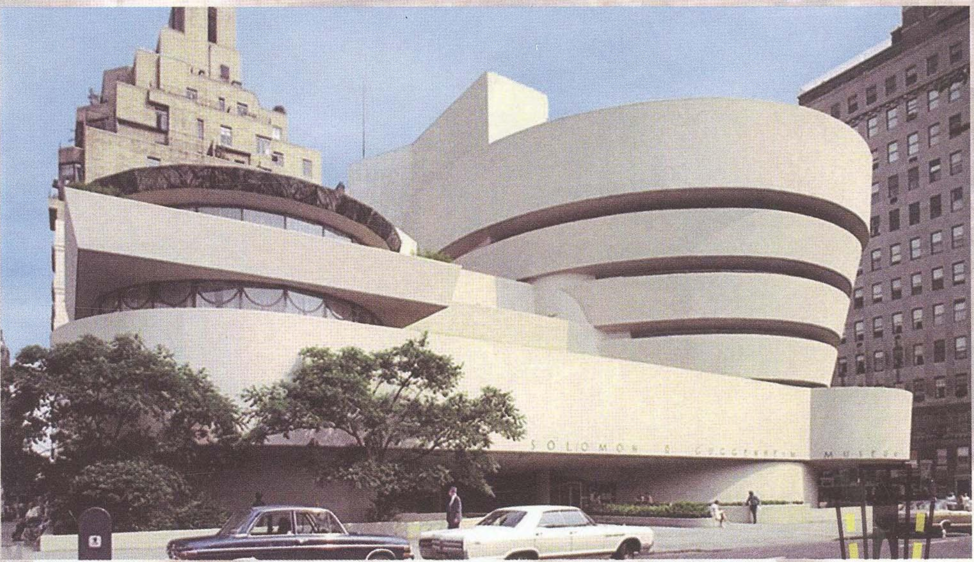
فيلا الشلالات تحيطها الأشجار والمياه

1 - فيلا الشلالات (مسكن إدجار كوفمان - 1936)

بمقاطعة بنسلفانيا في الولايات المتحدة: هي مبنى من الخرسانة المسلحة والحجر الطبيعي

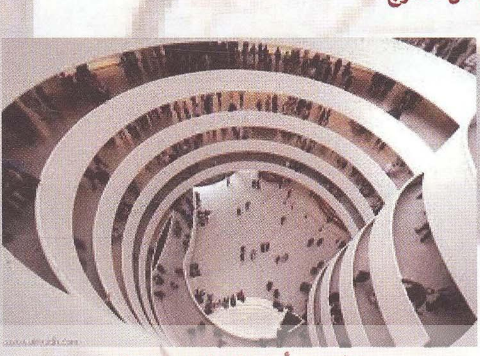


الاستفادة من الطبيعة في تصميم فيلا الشلالات



متحف جوجنهايم من الخارج

الموجود بالمنطقة في الحوائط الخارجية، ويستقر هذا المبنى على هضبة جبلية يجري من تحتها مجرى ماء طبيعي، وسمي هذا المبنى بعد ذلك بـ «المياه المتساقطة» Falling water أو الغزال الشارد، مع ملاحظة استعمال الحجر واستخدامه في حالة الضغط، واستخدام الخرسانة المسلحة في حالة الشد، وكذا البلكونات والفرندات على مناسيب مختلفة.



مقطع من أعلى لمتحف جوجنهايم



دوران الأدوار في متحف جوجنهايم

2 - مصنع جونسون للشمع وسكنسون (1936 - 1939)

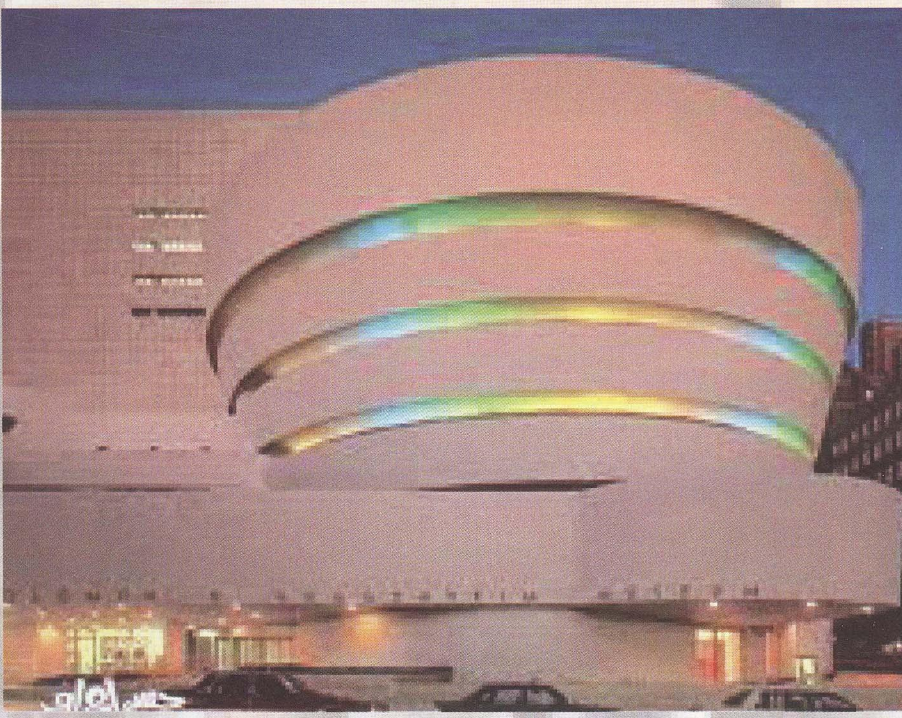
يتكون مبنى مصنع جونسون للشمع من قاعة للمحاضرات وغرف للإدارة وصالة كبرى للموظفين وغيرها من الوحدات اللازمة لمثل هذا المشروع الذي أنشئ بفكرة مبتكرة من أفكار رايت المعمارية الجريئة، وتلاحظ تلك الأعمدة ذات الرؤوس المنتشرة Mushroom مستديرة ومجوفة قطرها من أسفل 22 سم ويزداد تدريجيا إلى أعلى، وتحمل الأعمدة بلاطة مستديرة قطرها 5.50 سم حيث يتكون السقف من هذه البلاطات المستديرة الرقيقة السمك، والزجاج الذي يملأ الفراغات بينهما، والمبنى من الخرسانة المسلحة والطوب الظاهر ومواسير الزجاج.

أما مبنى برج المعامل الخاص بالأبحاث فقد تم تنفيذه عام 1945، وهو نموذج لما يعبر عنه رايت، ومفهومه عن العمارة العضوية... المسقط الأفقي مربع طول ضلعه 2.20 متر يلف حول عمود في الوسط بداخله بئر سلم ومصعد ومستلزمات الخدمة، يمتد منه الطوارق المتكررة على شكل كوابيل، مثله مثل الشجرة التي تتفرع من جذعها الأغصان، وقد استعمل الأسلوب نفسه في العمارة اليابانية 1968.

3 - متحف جوجنهايم في نيويورك 1958

كان هدف جوجنهام نفسه صاحب أكبر مجموعة فنية للصور والرسومات من إقامة هذا المبني هو إعداد مكان مناسب لعرض نوع متقدم من الصور يكون الخط واللون والقالب فيه لغة - في حد ذاتها - مستقلة عن تمثيل الأشياء، فجاء هذا العمل، الذي يشبه من الخارج معبدا من المعابد، تحفة معمارية، ويتكون المتحف من فراغ واحد داخلي مستدير، قطره حوالي 25.000 مترا، يحيط به منحدر حلزوني الشكل طوله نحو 0.5 كيلو متر، يرتفع إلى أعلى وينساب الضوء من خلال الفتحات العرضية ذات لون أزرق سماوي، حيث يتسع المبنى شيئا فشيئا حتى يصل إلى ذروة المنحدر كلما ينعكس الضوء الفضي على أضلاع القبة البلورية التي تغطى المتحف وقطرها 30.50 متر. إن تصورات رايت المعمارية ديموقراطية حقا؛ إذ لا تعتمد في تقديرها والإعجاب بها على السوفسطائيين المعماريين فقط، بل تستثير شيئا ما في خيال كل إنسان تقريبا، فليس كل شيء جميل يبعث على الراحة، ولكن من مظاهر هذا المبنى أنه يشعر بالاطمئنان ويوحي بالجمال الذي يسهل استيعابه.

ويصف المهندس الإنشائي مشروع المتحف حينما أسندت إليه مراجعة حساباته الإنشائية بالقول: «إن رايت يتمتع بإحساس مرهف لما في حدود إمكانات المنشآت»، وفي تنفيذه لهذا الحلزوني إنما يعالج مكونا أفقيا للدفع THRUST هائل القدر إن فكرت في ذلك تظل فكرة بديعة حتى لو قورنت بأكثر الأعمال الأوروبية تقدما،



استخدام باهر للإضاءة في المتحف



منزل فريدريك روبي من الخارج



منزل فريدريك روبي بشيكاغو1909

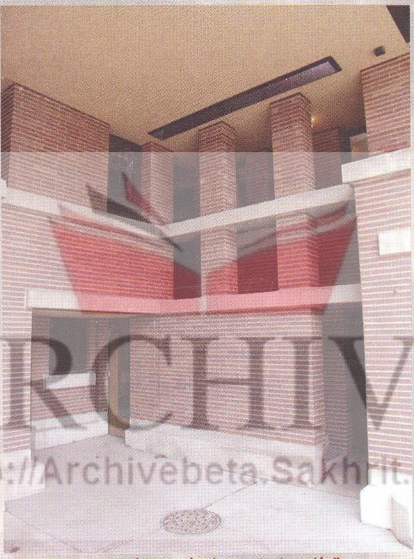
وأكثرها قدرة وقابلية للتنفيذ، ذلك الشكل المستدير يستغل خاصية التطويق Breacing أو الربط الذاتي للدائرة، فالدائرة هنا التي يدعمها ويربطها الجدار المحيط بها تؤدي عملها كأرضية كابولية.

إن هذا المبنى قوي وفعال إلى أقصى حد، وبدلا من أن يكون مبنى كئيبا ثقيلا جاء رشيقا يسر الناظرين، وتخلص منحدره الهين المتدرج نهائيا من التعب والسأم اللذين كانا يلازمان من قبل زيارة المتاحف.

ويقول رايت «تتطلب الديموقراطية هذا النوع من المباني، فالأشياء التي نجدها في السكينة سوف نحصل عليها في هذا المتحف، ونتمتع برؤيتها وتتغذى أرواحنا بها، وأهم هذه الأشياء هو الصحة والقوة والجمال.

4 - منزل فريدريك روبي بشيكاغو1909

بنى رايت هذا المبنى من الطوب الأسمنتي والحجر، وسقفه من القرميد الأحمر، وأفاريزه من النحاس الأحمر، وكان المنزل نموذجا جيدا لعمارة البراري بشرفاته الكبيرة التي تشبه الأسطح، وبنائه الفاخر، حيث اعتمد تصميما يقوم على محور واحد طولي أقام عليه كل أقسام المنزل، وحتى الكراج الذي أدخله في هذا التأليف المتطاول الشرفات، الأسوار الصغيرة والانحرافات، وبخاصة ما جاء منها في الأطراف، تعمل جميعها لإبراز الرغبة في الانفلات من الأشكال المكعبة لصندوق هذه الرغبة نجدها أيضا في الداخل على الرغم من تطابق المبنى، والنوافذ الجانبية بدقة متناهية، الأسطح المقطعة تغطي الغرف وتقسمها في الوقت نفسه لقد أعيد ترميم هذا المنزل وصُنِّف من النصب التاريخية.



قطاع داخل منزل فريدريك روبي

تبدو الأسطح كأنها تتشبث بالنتوء العرضي لأرومة المدفأة، كما أنها تبدو معلقة في الفراغ، والأمر نفسه بالنسبة إلى نوافذ الطوابق الطولية إذ إنها تتبع الحركة العامة نفسها المملوءة بألوان التنافر والتضاد.

يذكر أن المهندس رايت زار مصر سنة 1957 في طريق عودته من بغداد، حيث كان مكلفا بتصميم أوبرا بغداد، وقد أبدى إعجابه وانبهاره بآثار مصر الإسلامية، ووقف مشدوها أمام مسجد السلطان حسن قائلا: «زخارف أصلية ليست منقولة، كيف يلجأ قوم يملكون هذه الحضارة إلى الغرب للاقتباس من حضارته في الوقت الذي يحاول الغرب أن يتخلص من سوءات هذه الحضارة»؟، كما أبدى استياءه الشديد للنقل من عمارة الغرب بدون إعمال أي فكر أو محاولة لتطويع هذه العمارة للبيئة المحلية.



منزل فريدريك روبي

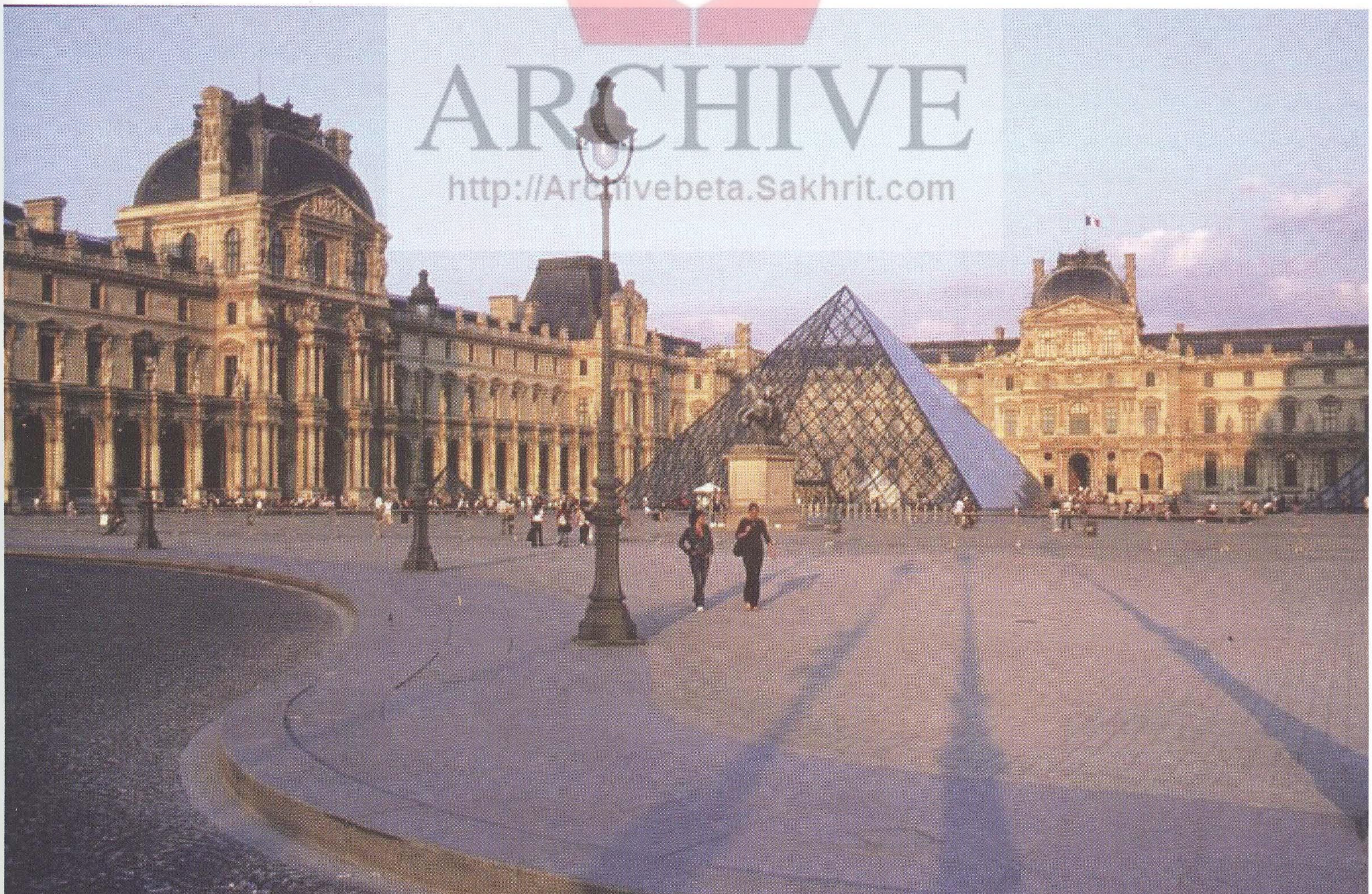
المتحف الأكبر في العالم ويزوره سنويا أكثر من عشرة ملايين زائر

التصوير الفرنسي في متحف اللوفر

لا بد لمن يحل في باريس من زيارة اللوفر، إذ بدونها لا تكتمل الرحلة. كنز ثقافي عالمي لا يضاهيه في سعته ولا في قيمة مجموعته الفنية النادرة أي متحف آخر في العالم. وتتفاوت مدة التجول فيه على قدر اهتمامات الزائر، فمن يكفيه ساعات يشاهد فيها الأعمال الأكثر شهرة إلى عدة أيام أو أسابيع يحتاجها المتخصص لتفقد الكثير من القطع الفنية من مختلف الحضارات. ويقع المتحف في وسط المدينة القديمة أو هو في الحقيقة قلبها وأساسها الأول الذي نشأت عنه وامتدت حوله. لقد كنت محظوظا في زيارتي للمدينة فقد أقمت بالقرب من دار الأوبرا في واحد من الاستديوهات الكثيرة في المنطقة حيث أعيد تصميم الشقق والبيوت القديمة وتقسيمها إلى مساحات صغيرة تناسب الزائرين للمدينة. وساعدني ذلك الموقع القريب على تكرار زيارة المتحف على مدى أيام إذ كنت أتجه إليه سيرا لأصل إلى ساحته في عشر دقائق، هذا إذا لم يجذبك للجلوس واحد من المقاهي الكثيرة والمنتشرة على جانبي الطريق المؤدية إليه.

د. خالد الحمزة

أكاديمي وناقد - الدنمارك



مباني «اللوفر» ويبدو الهرم الزجاجي في ساحة نابليون



لوحة ثيودور جيركو «طوافة ميدوزا» 1819م

يشتمل المتحف اليوم على عدة مبان تكوّن بمجموعها هذا الصرح الذي تأسس وتطور على مدى قرون ثمانية. لقد أسس فيليب أوغسطس في القرن الثاني عشر قلعة دائرية وبنى حولها والأحياء السكنية سورا بأبراج وذلك لحماية مدينة باريس من غزو إنجليزي محتمل حينها. ويعرف الموقع بلوبارا وهي تسمية ترتبط بالذئب حيث تقول الأسطورة إنه كان في الموقع مغارة للذئاب، ويعتبرها البعض مصدرا لكلمة «لوفر» اسم المتحف. ثم اتخذ لويس الخامس في القرن الرابع عشر المكان مقرا له فبنى قصرا منيفا يليق بعظمة الحاكم وقوته. وجعل في هذا المقر مكتبة ملكية احتوت على مقتنياته من المخطوطات النادرة والمجوهرات الثمينة والقطع الفنية القيمة.

هجر المكان بعد ذلك لمائة عام ولكن حول منتصف القرن السادس عشر عاد الاهتمام به ليتحول مرة أخرى إلى قصر الحاكم فرانسيس الأول. قام هذا الحاكم بعد إزالة مبان قديمة في الموقع بإنشاء مبنى عظيم على يد المعماري بيير لسكو ممثلا لطراز النهضة الفرنسي. وبالرغم من كل التعديلات والإضافات التي حصلت فقد بقي المبنى محافظا على صلته بالأساس النهضوي. وبالرغم من فترة حكمه القصيرة التي بدأت في عام 1589 وانتهت في عام 1610م فقد ترك هنري الرابع بصمته على عدة مبان أضافها إلى المقر حيث أراده ليس قصرا ملكيا فحسب بل مركزا لمدينة باريس التي قصد أن تكون عاصمة سياسية وفكرية عظيمة الأهمية. وقد كانت رغبته أن يجعل من المكان كذلك مجمعا للقصور الملكية وإقامة الفنانين.

أتم خليفته لويس الثالث عشر العمل في الموقع حيث كلف الفنان الكبير بوسان بالتصميم الداخلي للجاليري العظيم. واستمر العمل وإكمال الجهة الغربية من المباني في عهد لويس الرابع عشر دخولا في القرن الثامن عشر. أهملت القصور مرة أخرى منذ عام 1678م عندما انتقل لويس الرابع عشر إلى فيرساي وأصبحت أجزاء منها للإقامة ومشاغل لأعداد غفيرة من الفنانين وغيرهم. إن الشكل العام للمكان اليوم هو من النشاطات المعمارية التي تمت بأمر نابليون الثالث في القرن التاسع عشر. ولقد أكملت المباني وأزيلت العمائر الوسطى، وأضيفت قاعات جديدة ووحدت الواجهات وتم افتتاح اللوفر الجديد في عام 1857م. وأضيف أيام الرئيس فرانسوا ميتران الهرم الزجاجي في ساحة نابليون من تصميم المعماري الأمريكي إيوه مينغ بي.

إن فكرة تحويله إلى متحف قد بدأت في عام 1768م عندما قدم عدد من الفلاسفة والكتّاب مشروعا إلى لويس الخامس عشر لفتح الباب أمام العامة لزيارة المقتنيات الفنية في الغاليري الكبير ولكن المشروع رفض. ولكن الفكرة ترسخت أيام الثورة في عام 1793م بمسمى المتحف المركزي للفنون. وعمل المصور هوبرت روبرت، الذي كان مسؤولا عن اللوحات الفنية، على تصميم الإضاءة الطبيعية. وضمت إلى المجموعات الملكية أعمال فنية من المراكز الدينية في فرنسا، ومن البيوت الفخمة التي هجرت أيام الثورة، ومما استولى عليه نابليون من حروبه في هولندا وإيطاليا وألمانيا، وسمي بمتحف نابليون في عام 1803م. وعاد في عام 1815م إلى مسماه الأصلي، وأعيدت الأعمال المغتصبة إلى بلادها وبقي منها مائة عمل بالمبادلة أو غيرها. واستمر الحصول على أعمال فنية، وضم إليه مقتنيات متحف الأعمال الفرنسية المميزة. ثم أتت إليه المكتشفات الأثرية من بلاد اليونان وإيطاليا ومصر والعراق. وأصبح المتحف مجموعة متاحف متخصصة. ويعرض المتحف اليوم نحو ثلاثين ألف عمل فني.

مجموعة التصوير الفرنسي

قد تكون لوحة الموناليزا الجوهرة التي تأسست حولها المجموعة الفنية الملكية منذ أن حصل عليها الملك فرانسيس الأول أثناء حياة الفنان ليوناردو دافنشي أو بعد وفاته في عام 1519م. ولقد استمر الملوك في جمع الأعمال الفنية التي أصبحت ملكية عامة بعد الثورة في عام 1789م. ويشتمل قسم التصوير اليوم بعد إضافات كثيرة تمت في القرنين الأخيرين على أكثر من ستة آلاف لوحة أنتجت في الفترة الممتدة منذ القرن الثاني عشر وحتى أوائل القرن التاسع عشر. ويعود الفضل إلى الكونت دانجنيليه الذي عينه لويس السادس عشر قيما على المباني، لقد كان في ذهنه إقامة متحف ولذا عمل على تكليف فنانين بالإضافة إلى شراء أعمال بعينها لملء الفراغات في المجموعة.

وتشكل لوحات الفنانين الفرنسيين نحو ثلث المجموعة ويليها في الكم اللوحات الإيطالية ثم الفلمنكية ثم بقية البلاد الأوروبية. وبدأت المجموعة متأخرة وذلك في عهد لويس فيليب في عقدي الثلاثينيات والأربعينيات من القرن التاسع عشر. ومن أقدمها عملان لجان فوكو وهما

صورتان شخصيتان، الأولى لجوليوم والثانية لشارلس السابع وهما من بعد منتصف القرن الخامس عشر. ثم تلتهما أعمال أخرى مثل لوحة مذبح سانت دني لهنري بيلوش من عام 1416 وهي خشب، ولوحة الرحمة الدائرية لجان فالوي من عام 1400 وهي خشب أيضا، هذان الفنانان من أصل هولندي وعملا كفناني بلاط في القصر. وأتت أعمال أخرى في بداية القرن العشرين مثل لوحة شخصية لمادلين من بيرجاندي لجان هيه من أواخر القرن الخامس عشر.

كان فرانسيس الأول قد دعا ليوناردو دا فنشي وفيما بعد دعا العديد من الفنانين الإيطاليين لإعادة تأهيل قصره في فونتينبلو حيث مكثوا لعقود أربعة مما ترك أثرا واضحا على الفنانين الفرنسيين حيث ظهر ما عرف بمدرسة فونتينبلو الفرنسية. أتاحت هذه المدرسة لفرنسا اللحاق بركب الفن الأوروبي في فترة النهجية. وتجلت المدرسة في كل المجالات كالعمارة والنحت والتصوير والحفر وغيرها. وتميزت بابتعادها التدريجي عن الموضوعات الدينية متجهة إلى الأساطير والخيال.

كان أول رسامي بلاط هما جان كلو وابنه فرانسوا أشهر رسامي الصور الشخصية قبل منتصف القرن السادس عشر. توجد في المتحف للأب لوحة فرانسيس الأول وهي من عام 1530م، إنها لوحة مشهورة وتظهر اسلوب الفنان في التدقيق في ملامح الشخصية والعناية بتفاصيل الملابس. ويوجد في المتحف أيضا عدد من اللوحات لفنانين من القرن السابع عشر تأثروا بالفنان الإيطالي كارافاجيو الذي توفي في عام 1610م. اقد استفادوا منه التقابل الدرامي بين الضوء والعتمة ومن طريقته في تكوين موضوعاته ورؤيته الواقعية للحياة اليومية المعاصرة. وأشهر هؤلاء الفنانين فالنتاين دي بولونا وله «الجوقة الموسيقية» من عام 1630م وهي زيت على كانفاس. عاد هذا الفنان، المولود في شمال فرنسا، بعد إقامته في روما وعمله مصورا فيها إلى فرنسا. وبالرغم من إنتاجه موضوعات دينية كعمله في بازليكا القديس بطرس إلا أنه ركز على موضوع الموسيقى والعازفين والمغنين كما في هذا العمل. ويظهر به اسلوب شخصي بالرغم من تأثره بكارافاجيو، ويقدم تكوينا محكما حيث له مذاق خاص في وضعيات الأشخاص والإضاءة الساقطة عليهم. لوحة «طبيعة صامتة» وهي زيت على خشب من عام 1635م للفنان لوبين بوجين في المتحف من أربعة في الموضوع لفنان كانت معظم أعماله في الموضوعات الدينية. أقام في روما كذلك ودرس رفائيل وبيرميجانينو وغيرهما.

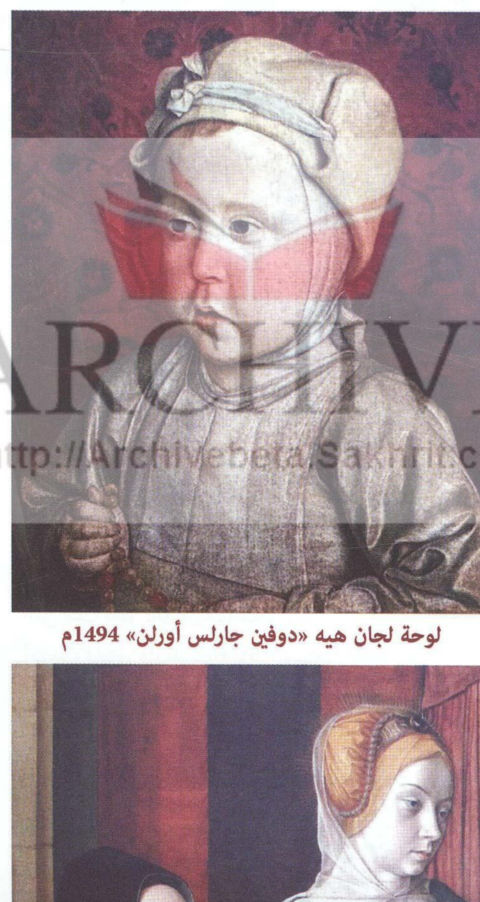
كان سيمون فو مصور البلاط الأول عند لويس الثالث عشر حيث عين في عام 1627م، وبقي بسبب هذه الرعاية فنان باريس الأشهر لأكثر من عقدين. أنتج أعمالا متنوعة في موضوعاتها للقصر والطبقة البرجوازية والكنيسة، وعمل أيضا صورا شخصية وموضوعات أسطورية وتاريخية. أعماله بعناوين الثراء والخير والصدقة موجودة في اللوفر، وهي زيت على كانفاس من أربعينيات القرن السابع عشر، وتميزت بتكويناتها القوية وبحساسية زخرفية ثرية. كان جورج دي لاتور مشهورا في وقته ولكن تم نسيانه بعد ذلك حتى بداية القرن العشرين حيث عاد مؤرخو الفن للاهتمام بأعماله ودراستها ووضعها في مكانها اللائق بها. إنه



إحدى قاعات اللوفر

من مقاطعة لورين الفرنسية الشمالية حيث ولد في عام 1593م وتعلم ومارس الفن فيها. تأثر بكارافاجيو من خلال معرفته بالتصوير الهولندي في أوترخت الذي كان متأثرا به. غادر إلى باريس في عام 1639م تسبقه شهرته. بقي مصورا عند لويس الثالث عشر لمدة ثلاثة عشر عاما حتى وفاته. له في المتحف «ماجدولين وضوء الشمعة» وهي زيت على كانفاس من عام 1646م، وتظهر هذه اللوحة صحيفته المحدودة الألوان وبساطة الشكل والتكوين.

للفنان نيكولاس بوسان العديد من الأعمال في المتحف ومنها المشهور مثل «اختطاف نساء السابين» من عام 1638م وهي زيت على كانفاس وتبلغ مترا ونصف في مترين تقريبا. إنه ممثل الكلاسيكية الجديدة الفرنسية مع أنه قد أقام معظم سني حياته في روما. يبلغ عدد أعماله في المتحف ثمانية وثلاثين عملا أتى واحد وثلاثون منها من مقتنيات لويس الرابع عشر. ومن هذه الأعمال أربع لوحات تمثل الفصول الأربعة وقد أنتجها في الأعوام من 1660 إلى 1664م، ويظهر بها مدى انغماسه في الطبيعة وتحولاتها في سني حياته الأخيرة. ويقتني المتحف عددا من لوحات الفنان جان أنتوني واتو الذي يمثل الفترة المبكرة من القرن الثامن عشر وذلك للفن الذي يعالج موضوعات حياتية، وقد تميزت أعماله بالزخرفية. وله كذلك موضوعات رعوية ويظهر بها أشخاص يرقصون ويمرحون في الطبيعة مثل «الذهاب إلى جزيرة سيثيرا» من عام 1818م وهي عربون دخوله إلى أكاديمية التصوير والنحت في العام نفسه. إنه منظر طبيعي ظليل حلمي. ولقد اهتم بالمسرح وبممثليه مثل تلك اللوحة المشهورة «بيروت» من عام 1719م، وهي زيت على كانفاس. وتميزت أعمال الفنان شاردين التي تقدم شخصا يافعا منفردا أو عائلة بالتعاطف والحميمية ومنفذة بأستاذية فذة. وهناك واحدة في المتحف بها زوجته وطفلاه من عام 1740م، وهي زيت على كانفاس ويبلغ مقاسها 50



لوحة لجان هيه «دوفين جارلس أورلن» 1494م

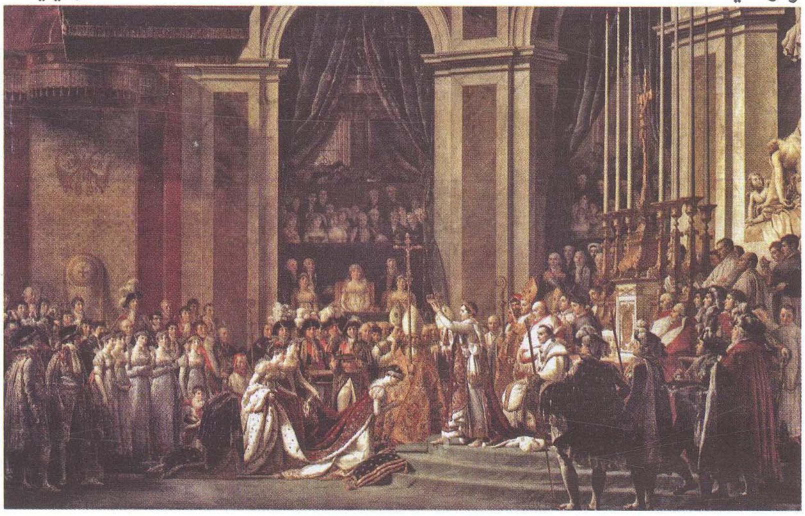


لوحة جان هيه - مادلين من بيرجاندي 1490م

سم × 40 سم. لقد اقتنى هذه اللوحة لويس الخامس عشر. وهي واحدة من نحو عشرين عملا يقتنيها المتحف. لقد صور كذلك الطبيعة الصامتة التي تميز بها ورفع بها من قيمة الموضوع عند أقرانه.

يوجد في المتحف عدة أعمال لفرانسوا بوشر وتلميذه جان - هنري فراجونار تركز على موضوعات اللهو المثيرة. اشتهر الأستاذ بعمله في مجالات فنية عدة كالزخارف الحائطية الداخلية وتصميم السجاد وزخارف الخزف وغيرها. وتبرز من بين أعماله في المتحف «قهوة الصباح» من عام 1739م. أما التلميذ النجيب فتجد له «المستحمات» من عام 1764، التي تظهر احتفاءه بالجسم العاري وبالأسطورة وتأثره بأعمال روبنز بالإضافة إلى أعمال أستاذه. عمل فراجونار خمس عشرة صورة شخصية يقتني المتحف منها ثمانية. إنها لأعلام مهمين منهم على سبيل المثال جامع الأعمال المؤثر في عصره آبي، ولقد كتب على ظهر كل منها عمل فلان في عام كذا وانجزها في ساعة فقط. اعتبرها معاصروه مجرد اسكتشات، أي رسوما تحضيرية، ولكن تم تقديرها فيما بعد كواحدة من مقدمات الرومانتيكية. يقتني المتحف «غضب الأب» و«الجرة المكسورة» وغيرهما من أعمال جان - بابتست جروزه المميزة. وتمثل أعماله للميلودراما والتأثير العاطفي والمشاعر المتناقضة بتكوينات مركبة تشبه تلك ذات الموضوعات التاريخية. تعتبر أعماله مقدمة لكلاسيكية ديفيد الجديدة.

لقد تزامن ما يعرف بالكلاسيكية الجديدة في النصف الثاني من القرن الثامن عشر مع الاهتمام بـ «التراث الكلاسيكي» المتمثل عندهم في الفن الإغريقي والروماني. وزاد ذلك الاهتمام مع الاكتشافات المهمة في مدينتي بومبي وهيركولونيوم الرومانيتين، بالإضافة إلى تأثير النظرية المثالية للآثاري الألماني وينكلمان الذي مجد العظمة الخالدة والبساطة الراقية في تلك الفنون القديمة. ركزت الكلاسيكية الجديدة على التصوير بتكوينات صارمة وغلبة الرسم على التلوين وكان جاك-لويس دافيد أهم أعلامها وله في المتحف اللوحة المعروفة بـ «قسم الهوراشيين» من عام 1784م وهي زيت على كانفاس وبمقاس يبلغ 330 سم × 445 سم. إنها من مجموعة لويس السادس عشر واعتبرت وقتها بيانا لفن جديد، ثم اعتبرها الباحثون فيما بعد تنبؤا بقدوم الثورة قبل أربع سنوات من قيامها. وله في المتحف لوحات أخرى مشهورة مثل «مدام ركاميه» من عام 1800م و«تدخل نساء السابين» من عام 1799م. ولقد وصل إلى أن يكون فنان نابليون الأول الذي كلفه بعمل أربع لوحات ضخمة بمناسبة التتويج ونفذ منها اثنتين فقط. توجد في اللوفر لوحة «تتويج نابليون وجوزفين في كاتدرائية نوتردام في عام 1804» وهي من منتصف عام 1807م وزيت على كانفاس ويبلغ قياسها ستة أمتار وربع في عشرة أمتار تقريبا.



لوحة تتويج نابليون وجوزفين في كاتدرائية نوتردام في عام 1804م



دافيد «قسم الهوراشيين» 1784م



لوحة جان كلو «فرانسيس الأول» 1550م

«جراند أوداليسك» من عام 1814 و«المستحمة» من عام 1808 و«الآنسة كارولين» من عام 1806م و«الحمام التركي» من عام 1862م هي بعض من الأعمال التي يقتنيها المتحف للفنان جان-أوغست-دومينيك آنج. لقد تدرب هذا الفنان على الرسم والعزف على الكمان على يدي والده الفنان، ثم التحق بالإكاديمية الملكية في تولوز. انتقل إلى آنج إلى باريس وسنه سبعة عشر عاما حيث دخل استديو دافيد وفي الأكاديمية الفرنسية في روما لمدة أربع سنوات انتهت في عام 1810م.

يقتني المتحف أعمالا مهمة من الرومانتيكية التي لم يتشارك فنانوها اسلوبا محددا ولكن اشتركوا في التعبير عن العواطف الشخصية كل بطريقته. ويمكن اعتبارها بداية الحرية الفردية وقد تكون بداية الحداثة. هناك عمل الفنان جان -انتوني جرو «نابليون في يافا» من عام 1804م وهي زيت على كانفاس، ويبلغ مقاسها أكثر من خمسة أمتار في سبعة. إنه عمل مميز، بالرغم من خيالية الشرق فيه، بدفء الألوان وبطبيعية قوية. ونجد في المتحف «طوافة ميدوزا» الذائعة الصيت، إنها للفنان ثيودور جيركو من عام 1719م، ويبلغ مقاسها خمسة في سبعة أمتار وهي زيت على كانفاس. تنوعت موضوعات هذا الفنان كالخيول التي أغرم بها، واشتهر بصوره النصفية للمرضى غير أن هذا العمل هو آخر عمل مكتمل له، ويعتبره البعض ممثلا للرومانتيكية. لقد توفي جيركو بعدها بخمس سنين وعمره الفني اثنا عشر عاما فقط.

أما ديلاكروا فتجد له في المتحف عددا من الأعمال المهمة مثل «المذبحة» من عام 1825م و«موت ساردانابالوس» من عام 1827م و«الحرية تقود الشعب» من عام 1830م و«نساء الجزائر» من عام 1834م. متأثرا بمايكل أنجلو وروبنز والشرق، بعد زيارته إلى المغرب، ولقد ركز على الموضوعات المعاصرة.

أعادت مدرسة الباربيزون الاهتمام بالمنظر الطبيعي وعملت على جعله موضوعا مهما كما الموضوعات الراسخة الأخرى كالتاريخ والأسطورة والأحداث المعاصرة. اشتهر كاميل كورو الذي يقتني له المتحف أكثر من خمسمائة عمل بالمنظر الطبيعي. استقى مناظره من إيطاليا التي زارها مرارا ومن بلاد أوروبية أخرى بالإضافة إلى وسط فرنسا حول منطقة باريس. وهناك مثل مهم لهذا الفنان هو لوحته الأكثر شهرة «جسر أوغسطس» وهي زيت على كانفاس، ويبلغ مقاسها 34 سم × 48 سم فقط. إنها متميزة بالطزاجة والعاطفة.

أصبح مقصدا سياحيا مهما لزوار لندن

بورتوبيلو.. سوق القديم



مدخل سوق بورتوبيلو


براويز لحفظ الصور ▲

▼ ازدحام داخل السوق

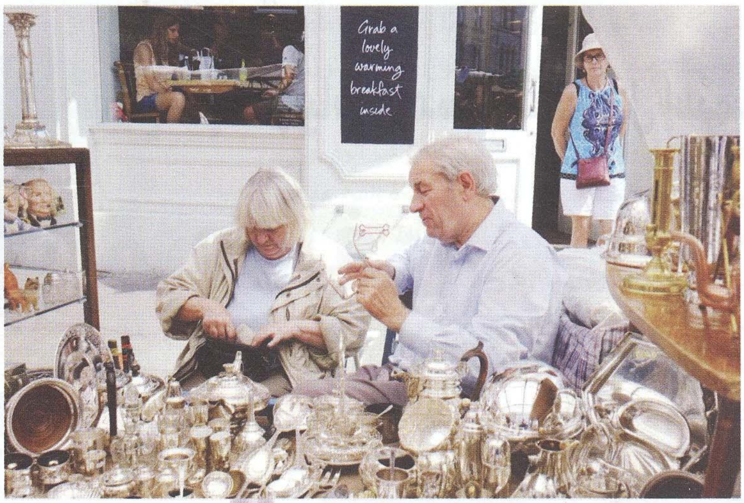


في مدينة كبيرة ومزدحمة بالسكان مثل لندن، تزخر بأسواق تعج بكل ما هو حديث وجديد من بضائع ومنتجات، نطالع في إحدى زوايا لندن وتحديدا في سوق بورتوبيلو الواقع في منطقة نوتيغ هيل سوقا كبيرا مختصا بكل ما هو قديم وتراثي.

إن الحنين إلى الماضي للتاريخ ولكل ما هو متعلق بالتاريخ شيء فطري، وهذا ما يجعله يسعى إلى شراء كاميرا فوتوغرافية قديمة في ظل وجود الأحدث من عالم الديجيتال، ومع كل يوم تصدر المئات من المجلات فيذهب لذلك السوق ليشتري الأعداد القديمة من إحدى المطبوعات القديمة، فعبق الماضي لا يقاوم، ولكل قطعة ذكريات وقصص، وليس صعبا الوصول إلى السوق فما إن وصلت محطة مترو نوتيج هيل في لندن وخصوصا في يوم العطلة السبت حتى رأيت المتسوقين أفواجا يذهبون إلى سوق بورتوبيلو، في كل زاوية اتخذ بائع موقعه، فهذا يبيع الكاميرات القديمة، وهذا يعرض ساعات الطاول الخشبية التي مازالت تعمل بدقة، وكذلك الطوابع والمجلات القديمة لها نصيب في هذا السوق البديع الذي وإن لم تشتر شيئا منه فسوف تستمتع بما هو معروض كأنك في متحف مفتوح.

منطقة السوق كانت منطقة سكنية للعمال، وكان الباعة يبيعون الخضار وبعض البضائع وسط المساكن التي انطبعت بألوان زاهية، وبعد الحرب العالمية الثانية بدأ بعض التجار في بيع الأثاث القديم والملابس العسكرية، وبذلك أصبح السوق مقصدا سياحيا مهما لزوار مدينة الضباب لندن.

صالح تقي
مصور فوتوغرافي- الكويت



فضيات



عرض لوحات فنية



مشغولات



بائع الساعات القديمة



كاميرات قديمة



التأكد من عمل الساعات

ترك إرثا يتضمن عشر أوبرات وثلاثة باليهات وسبع سيمفونيات.. ومسابقة تحمل اسمه

تشايكوفسكي.. أحد أعظم مؤلفي الموسيقى الكلاسيكية

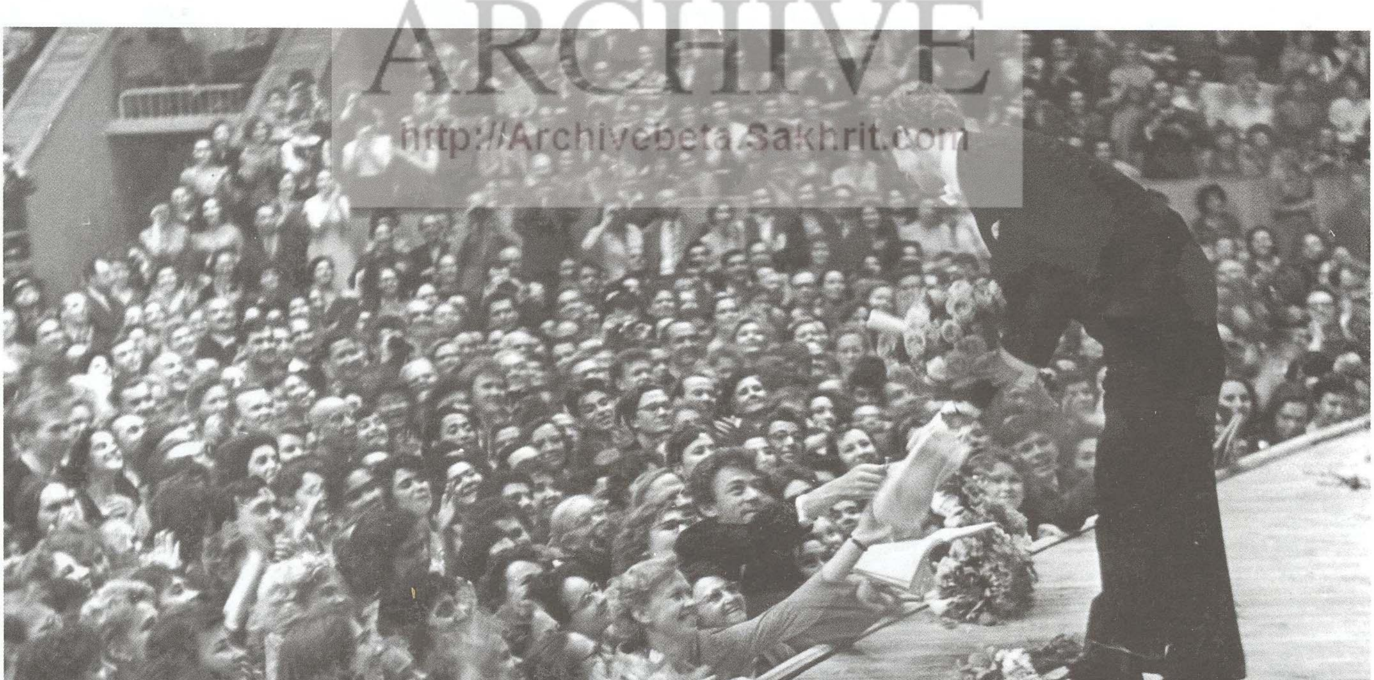


بيوتر تشايكوفسكي

انتهت منذ أيام وقائع الدورة الخامسة عشرة لمسابقة تشايكوفسكي الدولية للموسيقيين بالعاصمة الروسية موسكو والتي استمرت في الفترة من 15 يونيو - 3 يوليو، وتزامنت هذه الدورة مع ذكرى مرور 175 عاما على مولد المؤلف الروسي بيوتر تشايكوفسكي (1840 - 1893)، وفي الفروع الأربعة للمسابقة (البيانو - الفيولينه - التشيللو - الغناء) حصل على الجائزة الأولى في آلة البيانو دميتري ماسلييف (روسيا - 27 عاما) وفي آلة الفيولينه حجبت الجائزة الأولى، وحصل على الجائزة الثانية يو - تشين تسينج (تايوان - 21 عاما) وفي آلة التشيللو حصل على الجائزة الأولى أندريه يونوت (رومانيا - 21 عاما)، وفي الغناء الأوبرالي جوليا ماتوشكينا (روسيا - 23 عاما) وآريونباتارجانباتار (منغوليا - 27 عاما). وحصل على الجائزة الكبرى آريونباتار جانباتار.

محمد صالح

ناقد موسيقي - مصر



عازف البيانو الأمريكي فان كلايبرن

كان من اللافت حضور الرئيس الروسي فلاديمير بوتين وقائع حفل الختام كاملا، وإلقائه كلمة تحدث فيها عن أهمية مسابقة تشايكوفسكي الدولية لروسيا وللفن ولعلاقة روسيا بالفن وعلاقة روسيا بالعالم، مؤكدا أهمية الفنون في التقريب بين الثقافات والشعوب، كما أكد أن مسابقة تشايكوفسكي تعد رمزا واضحا ومعروفا للثقافة الروسية، واستحقت عن جدارة أن تكون إحدى أهم المسابقات العالمية، وأكثرها تأثيرا في تطور فن الأداء المعاصر في العالم، وأشار إلى أن الاهتمام الكبير والمستمر بالمسابقة، والذي صاحب المسابقة لعشرات السنين قد تضاعف هذا العام بسبب البث الحي للمسابقة على

الشبكة العنكبوتية الإنترنت، مما يعكس اهتماما روحانيا عميقا ومتزايدا بهذا النوع من الفنون، ويؤكد اهتمام العالم بالثقافة الروسية، وحب المستمعين في روسيا وحول العالم للمؤلف الروسي بيوتر تشايكوفسكي. كما أشار إلى قدرة الفن على تجاوز الحدود والعقبات، وارتباط الثقافة الروسية بالثقافة العالمية، وأهمية الدور الذي تؤديه مسابقة تشايكوفسكي في هذا الإطار، حيث بلغ عدد طلبات الاشتراك في المسابقة هذا العام 623 طلبا من 45 دولة، وبلغ عدد المشاركين الفعليين في المسابقة 125 عازفا ومغنيا (36 عازف بيانو، 39 مغنيا، 25 عازف فيولينه، 25 عازف تشيللو).

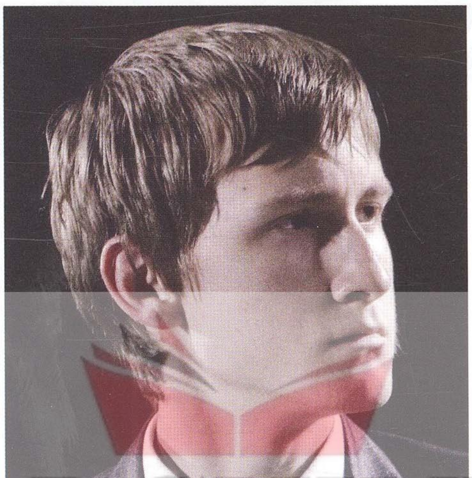
تعدّ مسابقة تشايكوفسكي الدولية أحد أهم الأحداث الموسيقية العالمية، وتعقد المسابقة دوريا كل أربعة أعوام في روسيا، وقبلها في الاتحاد السوفييتي. يعود تاريخ الدورة الأولى للمسابقة للفترة بين 18 مارس - 13 أبريل عام 1958، حينما اعتبرها السكرتير العام للحزب الشيوعي السوفييتي نيكيتا خروشوف (1894 - 1971) إحدى علامات فترة ذوبان الجليد عقب وفاة جوزيف ستالين في 1953. يقول سيرجي خروشوف نجل الزعيم السوفييتي في كتابه «نيكيتا خروشوف – الإصلاحي» الصادر مؤخرا (2010): «في الثامن عشر من مارس 1958 افتتحت الدورة الأولى لمسابقة تشايكوفسكي الدولية للموسيقيين. لم يتخيل أحد منذ خمس سنوات فقط، أن يكون حدث كهذا ممكنا. إن أحدا لم يكن ليأتي إلينا. دعوناهم فأتوا ولم يترتب على ذلك شيء، عفوا! بل حصل الأمريكي الأشقر ذو الشعر المجعد من ولاية تكساس فان كلايبرن على الجائزة الأولى في مسابقة البيانو».

كانت المسابقة آنذاك تتضمن فرعين هما آلتا البيانو والفيولينه، ثم أضيفت لهما آلة التشيلو عام 1962، وأضيف قسم الغناء الأوبرالي عام 1966. ترأس إدارة المسابقة في دورتها الأولى المؤلف السوفييتي الشهير دميتري شوستاكوفيتش (1906 - 1975) وترأس لجنة التحكيم وقتها عازف البيانو السوفييتي البارز إيميل جيليلس (1916 - 1985) وكان من بين أعضاء لجنة التحكيم إلى جانبه ثلاثة من أعظم عازفي البيانو في القرن العشرين: مارجريت لونج (1874 - 1966) من فرنسا، وسفيتسلاف ريختر (1915 - 1997) وليف أبورين (1907 - 1974) من روسيا إلى جانب عازفين آخرين من إيطاليا وبلجيكا.

وصل إلى التصفية النهائية في الدورة الأولى لمسابقة تشايكوفسكي الدولية عازفا البيانو ليف فلاسينكو (1928 - 1996) من الاتحاد السوفييتي، وفان كلايبرن (1934 - 2013) من الولايات المتحدة الأمريكية، وساد قلق في لجنة التحكيم بشأن عدم موضوعية الحكم على فان كلايبرن في ظل احتدام



جوليا ماتوشكينا - الحائزة على الجائزة الأولى في الغناء الأوبرالي - مسابقة تشايكوفسكي



دميتري ماسليف - الحائز على الجائزة الأولى في آلة البيانو - مسابقة تشايكوفسكي

الحرب الباردة بين الاتحاد السوفييتي والولايات المتحدة الأمريكية، وكان واضحا وجود تيارين داخل لجنة التحكيم أحدهما تيار «حكومي/ قومي» يسعى لتفضيل أحد المتسابقين السوفييت، وتيار «مستقل» يحاول أن يؤسس لتقاليد مسابقة دولية عريقة بما يعنيه ذلك من لجنة تحكيم موضوعية خارج إطار الحسابات السياسية، في هذا السياق حدثت إحدى الفضائح التي ظهرت فيما بعد واعترف بها عضو لجنة التحكيم عازف البيانو سفيتسلاف ريختر حينما أعطى كافة المتسابقين صفرا من أصل 25 درجة باستثناء فان كلايبرن الذي منحه 25 درجة من أصل 25 من فرط إعجابه به، ولرغبته في مساندة ذلك التيار «المستقل»، الأمر الذي دفع المسؤولين داخل لجنة التحكيم، وربما إدارة المسابقة في تعديل هذه الأصفار إلى رقم ثلاثة بعد ذلك، وهو ما ظهر جليا في ورقة التصويت المحفوظة في أرشيف متحف جلينكا.

لم يكن الصراع آنذاك على مستوى لجنة التحكيم فقط بل ساد التوتر أيضا أروقة وزارة الثقافة السوفييتية لذات السبب، فكيف يفوز أمريكي بأول جائزة لأول وأكبر مسابقة موسيقية دولية في الاتحاد السوفييتي، لذلك طرحت فكرة اقتسام الجائزة الأولى بين الأمريكي فان كلايبرن والسوفييتي ليف فلاسينكو، طرحها أحد قيادات الحزب ميخائيل سوسلوف الذي كان يعتبر أن حصول أمريكي على الجائزة الأولى في المسابقة بمنزلة «هزيمة أيديولوجية» للاتحاد السوفييتي، وحاول الوصول بشكل ودي إلى عضوي لجنة التحكيم من السوفييت إيميل جيليلس ودميتري كاباليفسكي، اللذين أكدا له أن محاولة التأثير في لجنة التحكيم الدولية سوف يكون بمنزلة شهادة وفاة لمسابقة تشايكوفسكي، عضدت تلك الفكرة يكاتيرينا فورتسيفا عضوة اللجنة المركزية المعيّنة حديثا من قبل مؤتمر موسكو للحزب الشيوعي ومعها نائب وزير الثقافة سيرجي كافتانوف.

لجأ سوسلوف إلى خروشوف شخصيا، لكن فورتسيفا كانت قد سبقته، والتقيا في مكتب خروشوف:

قال سوسلوف: إن لجنة التحكيم تدفع باتجاه حصول الأمريكي على الجائزة ولكن.

قاطعته فورتسيفا: إن كافتانوف على حق، لو حاولنا الضغط على لجنة التحكيم، ستحدث الكارثة، وسوف يعتذر الأعضاء الأجانب في اللجنة، ويرحلون عنا دون رجعة.

تابع سوسلوف: إنه أمريكي.

فردت فورتسيفا: لكنه ينتمي للمدرسة الروسية، فأستاذته في الولايات المتحدة الأمريكية هي روزينا ليفينا، وهي من فصل الأستاذ الروسي سافونوف في كونسيرفاتوار موسكو.

في تلك اللحظة تدخل خروشوف: إذا كانت اللجنة قد قررت ذلك فليس لنا أن نتدخل. هم محترفون. وماذا يحدث لو كان الفائز أمريكيا؟! على العكس، إن ذلك أمر جيد، فلنؤكد للعالم بذلك أننا حياديون. وانتهى اللقاء عند هذه النقطة. وحصل البيانيست الأمريكي فان كلايبرن ذو الثلاثة والعشرين ربيعا على الجائزة الأولى في ذلك العام، ووضعت بذلك المسابقة اسمها ضمن أكبر المسابقات العالمية في مجال الموسيقى. من الجدير بالذكر أن نيكيتا خروشوف حضر الحفل الختامي للمسابقة وبصحبته يليزافيتا ملكة بلجيكا التي أتت خصيصا لحضور المسابقة، وعقب لقاء خروشوف بكلايبرن سأله خروشوف مداعبا ومتعجبا من طوله ونحافته: «ماذا يطعمونك في تكساس؟ خميرة؟».

فأجاب كلايبرن: بل كنت أتعاطى كثيرا من الفيتامينات.

فضحك خروشوف وأجابه: أتعاطى أنا الآخر فيتامينات ولكن دون جدوى فيما يبدو. كان خروشوف قصير القامة (160سم).

منذ ذلك التاريخ أصبحت جائزة تشايكوفسكي هي البوابة الأكبر لعالم الموسيقى الكلاسيكية،



جورج لي

وبالذات في فرع آلة البيانو، فحصل على الجائزة أهم عازفي البيانو في القرن المنصرم، ومن بينهم فلاديمير أشكنازي (1962)، جريجور يسوكولوف (1966) وكان أصغر من حصل على الجائزة في تاريخها حيث حصل عليها وهو في السادسة عشرة من عمره، وميخائيل بليتنيوف (1978). ومن العازفين الشباب دينيس ماتسويف (1998) ودانييل تريفونوف (2011) وهما الآن من أهم عازفي البيانو على الساحة الموسيقية. أما في مجال الفيولينه فكان أهم من حصلوا على الجائزة فاليري كليموف (1958)، جيدون كريمر (1970)، فلاديمير سبيفاكوف (1970) وعلى الرغم من أنه حصل على الجائزة الثانية في ذلك العام لكنه من أهم عازفي الفيولينه والقادة في روسيا والعالم، فيكتوريا مولوفا (1982)، وفي مجال التشيلو ناتاليا شاخوفسكايا (1962)، ماريو برونيللو (1986) من إيطاليا وكيريل رودين (1986). ومن أشهر من حصل عليها في مجال الغناء الميتزو سوبرانو الروسية الشهيرة يلينا أبرازتسوفا (1970).

الفائز بالجائزة الأولى في آلة البيانو هذا العام الروسي دميتري ماسلييف (27 عاما) انتهى من الدراسات العليا بكونسيرفاتوار موسكو العام الماضي، واقتسمت الجائزة الثانية بين كل من جورج لي (19 عاما) الأمريكي من أصول صينية والليتواني لوكاسجينيوشاس (25 عاما). يدرس جورج لي في كونسيرفاتوار نيو إنجلند بمدينة بوسطن الأمريكية، كما يدرس في جامعة هارفارد في الوقت نفسه ، بينما تخرج لوكاسجينيوشاس من كونسيرفاتوار موسكو عام 2013، وحصل على الجائزة الثانية في مسابقة شوبان الدولية، كانت مفاجأة المسابقة بحق صاحب الجائزة الثانية جورج لي الذي حظي برد فعل جماهيري غير مسبوق حينما عزف ببراعة شديدة كونشيرتو تشايكوفسكي الأول، وكونشيرتو بروكوفييف الثالث، لم يكن صغر سنه هو ما أسر الجمهور (حصل الروسي دانييل خاريتونوف 16 عاما على الجائزة الثالثة)، بل كانت تلك الحالة القلقة المتوترة التي نقلها إلينا من على خشبة المسرح كأنه يطرح أسئلة أكثر من طرحه لإجابات أو لرؤية موسيقية أو لرؤيته عن العالم. إن جورج لي على خشبة المسرح لم يكن فنانا «محاضرا» لا يترك مساحة لتفكير المستمع/المشاهد بل هو فنان يأتي ليشارك الجمهور تجربته، فنان يتسرب إلى داخلك ليأخذك في رحلة ليكتشف معك العالم، ويسألك أسئلة ستعرفان إجابتها بعد خوضكما تجربة أداء الكونشيرتو معا، تمكن جورج لي من خلال حضوره القوي أن يكتسب تعاطف الجمهور بالكيفية نفسها التي اكتسب بها فان كليبرن تعاطف الجمهور السوفييتي في الخمسينيات، على الرغم من ثبات وسيادة المدرسة الروسية في آلة البيانو على سائر المدارس الأخرى، بيد أن الأجيال الجديدة التي تنتمي لمدارس لا علاقة لها بالمدرسة الروسية تظهر الآن ومعها أنواع جديدة من الأصوات، تفتح آفاقا جمالية غير مسبوقة وتسمح لنا باستيعاب موسيقى تشايكوفسكي وغيره من المؤلفين برؤى جديدة، وبدت مسابقة تشايكوفسكي هذا العام وعلى الرغم من الحصار الاقتصادي المفروض على روسيا بمنزلة انفتاح ثقافي لروسيا على العالم، وكأن أجيالا جديدة من الموسيقيين تعيد اكتشاف الموسيقى الروسية من زوايا لم يتوقعها أحد، بما يؤكد أن فن الأداء وبرغم التزامه بنص محدد إلا أنه يمتلك مساحة إبداعية غير محدودة متسعة لكل الأفكار الإنسانية. لا أتصور أن يكون السبب في حصول جورج لي على الجائزة الثانية بدلا من الجائزة الأولى في مسابقة تشايكوفسكي هذا العام لدوافع سياسية ألقت بظلها الثقيل على لجنة التحكيم، وأعتقد أن اللجنة تمتلك نظرة موضوعية للمتسابقين بصرف النظر عن جنسياتهم، استنادا إلى معايير واضحة ومحددة وضعتها اللجنة في بداية عملها، لكن الجمهور الروسي الذي استمع إلى جورج لي قال رأيه واضحا، وتعاطف معه مثلما تعاطف مع مواطنه الأمريكي فان كلايبرن منذ سبعة وخمسين عاما في الدورة الأولى للمسابقة.

كذلك كان من مفاجآت المسابقة العازف الفرنسي لوكا ديبارج (25 عاما) والذي جاء من خارج مضمار السباق الموسيقي بالكامل، فقد درس الموسيقى في سن الحادية عشرة، ثم تركه بعد ذلك، وعاد إليه في سن العشرين حينما قرر ترك دراسته الأدبية لاحتراف الموسيقى واضطر للعمل في الحانات وعزف موسيقى الجاز مع عدد من الفرق في باريس حتى يتابع دراسته في الكونسيرفاتوار، ويدرس الآن في الإيكول نورمال (ألفريد كورتو) بمدينة باريس وحصل على الجائزة الأولى في مسابقة أديليا ألييفا (فرنسا)، وعلى رغم حصوله على الجائزة الرابعة بمسابقة تشايكوفسكي، فإن جمعية النقاد الموسيقيين في موسكو منحته جائزة أفضل عازف في المسابقة، كما دعته لتقديم حفل في ديسمبر 2015 في مركز موسكو لفنون الأداء. تميز لوكا ديبارج بأدائه المرهف وقدرته على استخراج جميع ألوان الأوركسترا من آلة البيانو. وقع الجمهور الروسي في حبائل ديبارج بعزفه الفالس الشاعري لبيوتر تشايكوفسكي، و«جاسبار دي لو نويه» (حارس خزائن الليل) لموريس رافيل (1875 - 1937)، في الحفل الختامي للمسابقة حصل ديبارج بعد جورج لي على النصيب الأكبر من تعاطف الجمهور الروسي.

في آلة الفيولينه درس التايواني يو - تشين تسينج الحائز على الجائزة الثانية في تايوان، ثم تابع دراسته في معهد كيرتيس في فيلادلفيا بالولايات المتحدة الأمريكية، وحصل عام 2009 على جائزة مسابقة بابلو ساراسات الدولية للفيولينه (إسبانيا)، كما حصل في الدورة السابقة لمسابقة تشايكوفسكي عام 2011 على جائزة خاصة لكونه أفضل عازف لم يمر إلى التصفية النهائية. في آلة التشيلو درس حائز الجائزة الأولى الروماني أندريه يونوت في جامعة برلين للفنون، وحصل عام 2009 على جائزة ديفيد بوبر الدولية للتشيللو (المجر)، والجائزة الأولى في مسابقة آرام خاتشاتوريان (أرمينيا) عام 2013، أما الروسية جوليا ماتوشكينا الحاصلة على الجائزة الأولى في مجال الغناء الأوبرالي فقد أنهت دراستها بكونسيرفاتوار بيترازافودسك (روسيا الاتحادية) عام 2009، وحصلت على الجائزة الأولى في مسابقة ريمسكيكورساكوف في مدينة تيخفين (روسيا) عام 2013، وتعمل منذ عام 2008 بفرقة أوبرا

مسرح المارينسكي بمدينة بطرسبرغ، أما المنغولي آريوناباتارجاناباتار الحاصل على الجائزة الأولى في مجال الغناء الأوبرالي والجائزة الكبرى للمسابقة فقد انتهى من دراسته في جامعة منغوليا للثقافة والفنون عام 2010 وحصل على جائزة مسابقة جلينكا الدولية (روسيا) بالإضافة إلى جائزة خاصة كأفضل مغني باريتون في المسابقة، وحصل على جائزة أفضل مغن في منغوليا عام 2012، ويعمل بفرقة بوريات للأوبرا والباليه في مدينة أولان أوديه - روسيا الاتحادية.

في عام 2011 عُيّن مديرا لمسابقة تشايكوفسكي المايسترو فاليري جيرجييف القائد الروسي الأشهر على الإطلاق والحاصل على العديد من الأنواط والأوسمة في جميع أنحاء العالم، إلى جانب عمله قائدا أساسيا لأوركسترا لندن السيمفوني (2007 - 2015)، وبداية عمله في أوركسترا ميونيخ الفيلهاروني (2015) استطاع جيرجييف فتح آفاق جديدة للمسابقة بحيث أصبحت أحداث المسابقة تجري في أربع قاعات موزعة على مدينتين هما موسكو وبطرسبرغ (البيانو والفيولينه في موسكو، والتشيللو والغناء في بطرسبرغ). كما أصبحت المسابقة تستقبل عددا ضخما من طلبات المشاركة من متسابقين حول العالم، وتعاقد جيرجييف في هذا العام مع شركة فرنسية متخصصة في الموسيقى الكلاسيكية كي تبث كل أحداث المسابقة على الهواء مباشرة عبر الشبكة العنكبوتية الإنترنت، مما أكسب المسابقة زخما غير مسبوق، حيث شاهدها في هذا العام أكثر من ستة ملايين مشاهد في 179 دولة عبر الإنترنت، علاوة على القاعات المملوءة عن آخرها في كل من موسكو وبطرسبرغ بكل تأكيد.

المؤلف الروسي بيوتر تشايكوفسكي هو أحد أعظم المؤلفين في تاريخ الموسيقى الكلاسيكية، ترك إرثا موسيقيا يتضمن عشر أوبرات وثلاثة باليهات (أشهر ما كتب في تاريخ الباليه: بحيرة البجع، الجمال النائم، كسارة البندق)، سبع سيمفونيات (الست سيمفونيات الشهيرة إلى جانب سيمفونية «مانفريد»)، أربع متتاليات وعدد من المؤلفات للأوركسترا السيمفوني من بينها المارش السلافي والكابريتشو الإيطالي والقصيد السيمفوني الشهير «روميو وجولييت» وافتتاحية «عام 1812»، وثلاثة كونشيرتات لآلة البيانو والأوركسترا، وكونشيرتو لآلة الفيولينه والأوركسترا، وتنويعات على لحن من عصر الروكوكو لآلة التشيللو والأوركسترا.

ولد تشايكوفسكي في الخامس والعشرين من أبريل عام 1840 في قرية بجانب مصنع كامسكو - فوتكينسكي في مقاطعة فياتسكايا (مدينة فوتكينسك حاليا) بمنطقة جبال الأورال في وسط روسيا، كان والده مهندسا مرموقا، وكانت أمه تحب الغناء والعزف على آلة البيانو، وحينما أتم الطفل



المايسترو فاليري جيرجييف



يو-تشين تسينج الحائز على الجائزة الثانية في آلة الفيولينة - مسابقة تشايكوفسكي



العازف الفرنسي لوكا ديبارج

بيوتر تشايكوفسكي عشر سنوات سافرت العائلة إلى العاصمة الروسية آنذاك بطرسبرغ والتحق في سن الثانية عشرة بالمعهد الإمبراطوري للحقوق، ودرس الموسيقى إلى جانب دراسته للحقوق بداية من سن السادسة عشرة، وحينما انتهى من دراسة الحقوق في سن التاسعة عشرة التحق بالعمل في وزارة العدل، وكان يزور دار الأوبرا في أوقات فراغه حيث استمع آنذاك لموسيقى ميخائيل جلينكا (1804 - 1857). حينما أنشئ كونسيرفاتوار بطرسبرغ عام 1862 كان تشايكوفسكي أول الطلبة الملتحقين به حيث درس هناك نظريات الموسيقى مع نيكولاي زاريمبا، والتوزيع الأوركسترالي مع أنطون روبنشتين الذي ألح عليه أن يتفرغ للموسيقى ويترك الحقوق، ففعل هذا وتخرج من الكونسيرفاتوار عام 1865، ودعاه آنذاك نيكولاي روبنشتين للتدريس في كونسيرفاتوار موسكو المنشأ حديثا آنذاك (1865)، وهناك قام بتدريس التأليف الحر وقواعد الهارموني ونظريات الموسيقى والتوزيع الأوركسترالي.

في عام 1868 عمل تشايكوفسكي للمرة الأولى كناقد موسيقي تنشر أعماله وتعرف في تلك الفترة على مجموعة «الخمس الكبار» مجموعة بالاكيريف أو المدرسة الموسيقية الروسية الحديثة التي تتضمن ميلي بالاكيريف (1837 - 1910) وموديستمو سورجسكي (1839 - 1881) وأليكساندر بورودين (1833 - 1887) ونيكولاي ريمسكي كورساكوف (1844 - 1908) وسيزار كيوي (1835 - 1918)، والتي كان لها عظيم الأثر في أسلوبه في التأليف الموسيقي، فاهتم بالموسيقى المبرمجة (الموسيقى التي تحمل برنامجا / قصة / موضوعا معينا) فكتب قصيده السيمفوني الشهير «روميو وجولييت» (1869) على مأساة شكسبير التي تحمل العنوان نفسه، ثم كتب الفانتازيا السيمفونية «العاصفة» (1874) وفي الأعوام التالية كتب كونشيرتو البيانو الأوركسترا مصنف 23 في سلم سي بيمول الصغير (1874 - 1875) وهو من أشهر الأعمال المكتوبة لآلة البيانو، وأشهر الأعمال المكتوبة في هذا القالب، ثم كتب باليه «بحيرة البجع» أشهر الباليهات على الإطلاق، كما عمل ناقدا موسيقيا في جريدة «الأنباء الروسية» لأربعة أعوام 1872 - 1876، وفي عام 1877 تزوج من أنطونين اميليو كوفا التي زاملته في سنوات الكونسيرفاتوار، لكنه لم يلبث أن انفصل عنها بعد عدة أسابيع، الأمر الذي ترك أثرا عميقا في نفسه، وربما كان السبب في تركه عمله في كونسيرفاتوار موسكو عام 1878 ورحل إلى أوروبا، بينما كانت تدعمه في ذلك الوقت السيدة ناديجدا فون ميك التي كان يراسلها باستمرار حتى وصل عدد الرسائل المتبادلة بينهما (نشرت تلك الرسائل في أربعة أجزاء نشر آخرها عام 2010)، لكنه لم يقابلها قط. أهداها تشايكوفسكي سيمفونيته الرابعة أحد أهم أعماله على الإطلاق. في رحلاته الفنية قابل المؤلف النرويجي إدوارد جريج (1843 - 1907) والمؤلف التشيكي أنطونين دفورجاك (1841 - 1904)، والمؤلف النمساوي جوستاف مالر (1860 - 1911)، والمؤلف الفرنسي كاميل سان صانص (1835 - 1921). في منتصف الثمانينيات عاد تشايكوفسكي إلى روسيا، وإلى دوره الموسيقي فشغل منصب رئيس الجمعية الروسية للموسيقى فرع موسكو، واشتهرت موسيقاه في روسيا والعالم، وفي الثمانينيات أيضا مارس تشايكوفسكي قيادة الأوركسترا.

في السادس عشر من أكتوبر 1893 قاد تشايكوفسكي السيمفونية السادسة التي قال عنها إنه «أودع فيها كل روحه»، وفي الخامس والعشرين من الشهر نفسه توفي المؤلف الروسي الأشهر بيوتر إيليتش تشايكوفسكي. لكن موسيقاه ومسابقته لازالتا حيتين حتى يومنا هذا تؤكد أن روحه التي أودعها مؤلفاته الموسيقية حية لا زالت تنبض بالجمال.

الجزء الثاني من الفيلم إخراج روبرت ويات وكتابة ريك جافا وأماندا سيلفر

بزوغ كوكب القردة.. سينما حديثة بمشاعر قديمة

منذ سنة 1968 لم تتوقف هوليوود عن إعادة انتاج قصص عن كوكب القردة، فبداية بفيلم (كوكب القردة) للمخرج (فرانكلين شوفنر)، توالت أعمال أخرى سواء كأجزاء للعمل نفسه، أو تخرج عنه في بعض التفاصيل ويمكن أن نذكر منها: (فيلم «تحت كوكب القردة» 1970 وغزو كوكب القردة «لجاك لي تومسون» 1972 و«معركة من أجل كوكب القردة» سنة 1973، ليُقدم المخرج «تيم بيرتون» على إنتاج أحد أنجح أفلام هذه السلسلة سنة 2001)، هذا بالإضافة إلى المسلسلات التلفزيونية و مسلسلات الرسوم المتحركة.

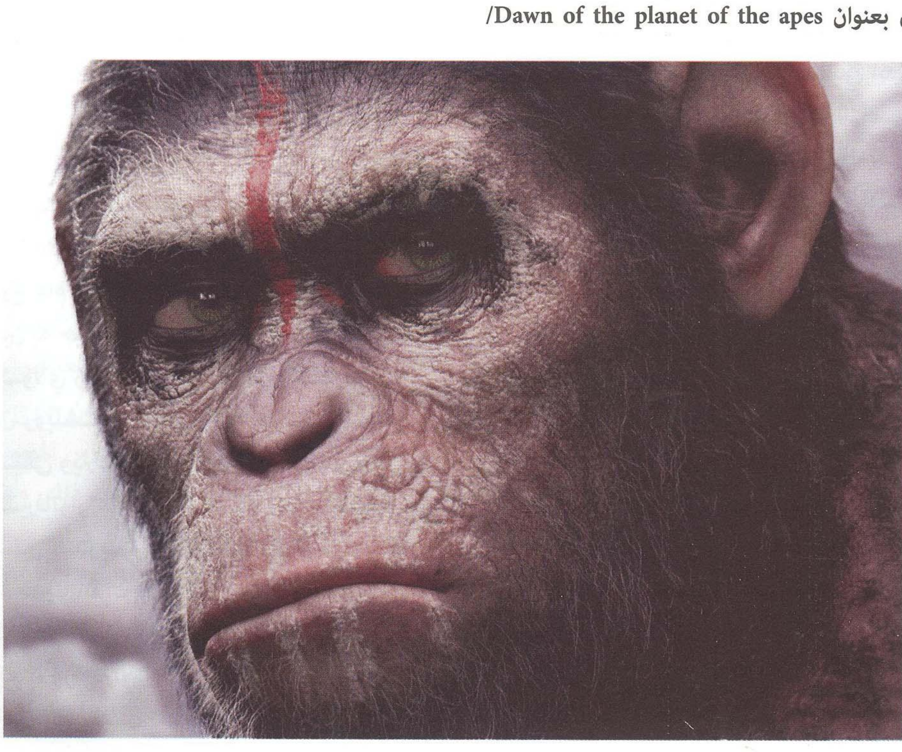
سليمان الحقيوي
ناقد- المغرب

إن أغلب الأعمال السابقة تدور في الغالب حول الموضوع نفسه أو تنطلق من فكرة وجود كوكب تسكنه القردة لكنها لا تظهر بما نعرفه عنها كحيوانات تسكن الغاب، بل هي صانعة حضارتها الخاصة تتكلم وتفكر وتحارب وتحيا كما يحيا البشر.

عرفت سنة 2011 صدور الجزء الأهم في هذه السلسلة وهو فيلم (جذور كوكب القردة/ Rise of the planet Of The apes، من إخراج روبرت ويات) وكتابة (ريك جافا و أماندا سيلفر). وهذا العمل هو الأجمل سواء من المدخل التقني أو منطقية القصة وسير الأحداث وترابطها فيه، فهو لم يخرج عن دائرة المألوف في معرفتنا بالقردة وسلوكها بل أعطى للقصة بعدا آخر أكثر جمالية. واستمرارا للنجاح، صدر هذه السنة 2015 جزء ثان لهذا العمل بعنوان Dawn of the planet of the apes/



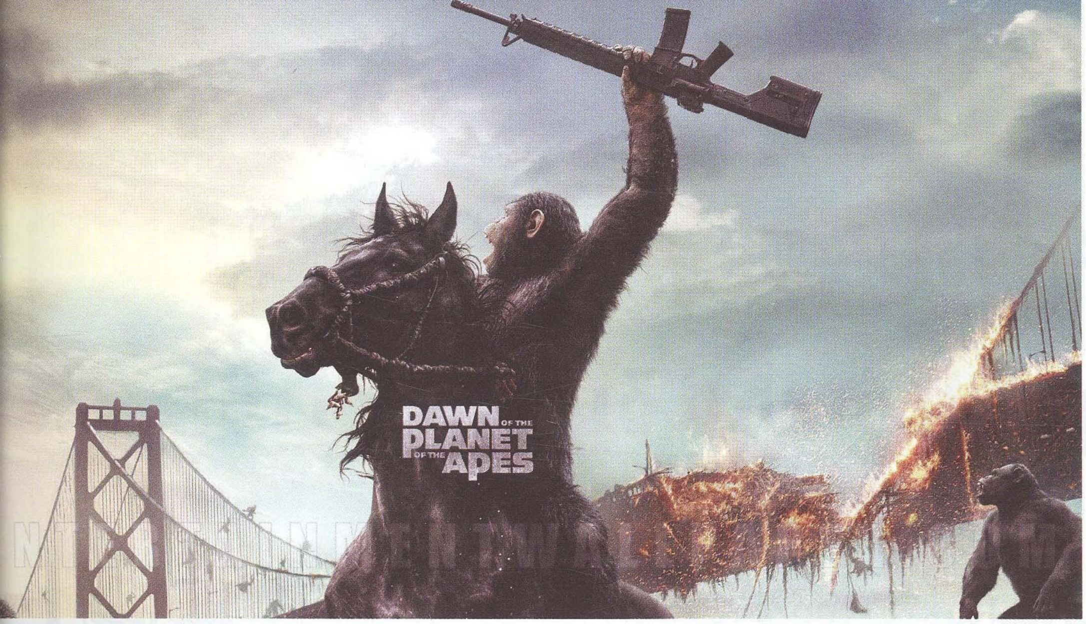
اثناء تصوير الفيلم



بزوغ كوكب القردة، والعملان معا هما الأنجح، وهما يقتحمان القصة من جوانب أخرى بما يجعلنا نعتبرها سلسلة جديدة ومستقلة.

تعالج القصة في جزئها الأول عمل شركة أدوية كبرى على علاج لمرض الزهايمر المبكر، وداخل مختبراتها تقوم بتجربة المصل على مجموعة من القردة، وتأتي النتائج مبهرة من خلال ملاحظة ارتفاع نسبة الذكاء لديها، لكن هذا الجانب كان يسير ملازما لزيادة عدوانيتها الأمر الذي فرض التخلص منها جميعا بخلاف قرد حديث الولادة وضعته أمه قبل موتها، ولم يستطع الدكتور(ويل رودمان/جيمس فرانكو) التخلص منه فأحضره إلى المنزل ورباه كفرد من عائلته وسينتهي الامر بالقرد (سيزر) في مكان أشبه بسجن للقردة بعدما أصبح وجوده يهدد الجيران، ومن هناك سيقود ثورته ضد البشر وتحرير جميع القردة الآخرين.

أما قصة الجزء الثاني (بزوغ كوكب القردة) فجاءت متممة لأحداث الجزء الأول، حيث تبدأ الأحداث بعد مرور



10 سنوات على معركة القردة بقيادة سيزر ضد البشر واستيطانها للغابة، والأمر الأخطر هنا هو انتشار فيروس انفلونزا القردة، فتبدو سان فرانسيسكو مجرد مأوى محاصر من كل جوانبه، أو هي مدينة معزولة بمن فيها من الناجين، والمشكل الأكبر الذي يواجه البطل في الفيلم هو عطل مولد الكهرباء الذي يمد المدينة بالطاقة، ويبقى إصلاحه هو الأمل الوحيد للحياة بعد نفاد كل مصادر الطاقة الأخرى لديهم، لكن إصلاحه يحتم عليهم المرور وسط الغابة التي يستوطنها سيزر وجيش من القردة، فعادوا خائبين بعد محاولتهم الأولى حيث منعتهم القردة من المرور، ولولا عطف سيزر واستحضاره لذكرياته مع البشر لقتلهم في الحال، لكنه فضّل السماح لهم بالمغادرة، بل سمح لهم بعد ذلك بإصلاح المولد والمرور آمنين وسط غابته، وطريقة سيزر هذه لم ترُق قردا آخر (كوبا/ توبي كيبل) وهو الأكثر حقدا على البشر وأحد الراغبين في تزعم العشيرة، فيدفعه حقده لإطلاق النار على سيزر بواسطة بندقية ودفعه باقي القردة إلى طلب الانتقام لقائدهم، فيقذف بهم في حرب دامية ضد البشر ويدمر حلم سيزر بالعيش في سلام مع البشر.

يبدو أن منتجي هذا العمل عازمون على صناعة ثلاثية تاريخية عظيمة تبقى للتاريخ، رغم أن القصة تقدم إجابات كثيرة عن السلسلة التي سبقتها من حيث معالجتها لبداية تأسيس حضارة القردة وكيف استطاعت الكلام وسر عدوانيتها للبشر، والفيلم متفوق بشكل كبير في الجانب التقني حيث اعتبره المنتجون منذ البداية تأسيسا لعصر جديد لسلسة كوكب القردة. فمنذ الجزء الأول في سنة 2011 ظهرت معالم تقنية مبهرة حيث تم استخدام القردة الأصلية بدل المجسمات التي كانت تستعمل في السابق لأول مرة، وعدم الاقتصار على الماكياج فقط، لذلك ابتكرت ويتا ديجتال/weta degital قردة رقمية عن طريق تصوير ممثلين وبعد المعالجة الرقمية تظهر القردة بدلا منهم، الشركة قامت بإنجاز برامج خاصة ومكتبة جاهزة من الحركات وتقاسيم الوجه والحركات وكل التفاصيل اللازمة للإظهار هذه الحيوانات بشكل دقيق، وهذه النقطة وحدها وضعت قطيعة فنية بينها وبين باقي الأجزاء السابقة، وفور الانتهاء من تصوير الجزء الأول تم الإعلان عن تفاصيل الجزء الثاني، لكن لا أحد كان يتصور الصورة التي جاء عليها العمل من حيث دقة الأداء والتماهي الأمثل مع حركات القردة وأصواتها وحركاتها، فالجهد الذي بذله فريق العمل كان ضخما للغاية فقد تمت دراسة حياة الشامبانزي بشكل واف، وتمت الاستعانة بممثل السرك (تيري نوتاري) لقيادة فريق الممثلين وتلقينهم تفاصيل الحركات وكيفية أدائها، وهذا العمل الكبير جعل المخرج (روبيرت وايات/ Rupert wyatt) الذي عمل في الجزء الأول يستبعد إنجاز الفيلم في الوقت الذي حددته شركة (فوكس القرن العشرين)، فتم استبداله بالمخرج (مات ريفس/Matt reeves) ورغم ذلك تأخر عرض الفيلم أسبوعا.

لقد تفاعل الجمهور مع هذا العمل كثيرا ويبدو أننا أمام سلسلة ستحقق قاعدتها الجماهيرية، لأن الفكرة منذ البداية كانت إنتاج عمل كبير في سلسلة يعرف الناس عنها الكثير، والتفوق كان السبيل الوحيد لتحقيق ذلك، والعمل الذي نحن بصدد الحديث عنه حقق أكثر من 177 مليون دولار بعد 15 يوما فقط من نزوله القاعات، وداخل صالات أمريكا فقط، والمؤكد أن هذا النجاح مرشح للمضاعفة.

أما الحديث عن باقي الجوانب فسيكون عنها مجتمعة، لأن الفيلم يفرض ذلك، فالشركة المنتجة كانت لديها خطة وعلى الطاقم تطبيقها، فمثلا الأداء الكبير الذي قدمه الممثل أندي سيركيس/ Andy Serkis، وباقي الشخصيات الرئيسية مرتبط بإبداع شركة (واتا ديجيتال) عندما جعلت ستة ممثلين أساسين يرتدون أجهزة على أجسامهم تمكن من أخذ ملامحهم وحركاتهم بدقة كبيرة بينما يظهرون بعد المعالجة في صورة قردة، كما تم اعتماد الإسقاطات الرقمية لباقي القردة التي تقع خارج الكادر أو في زاوية غير أساسية للكاميرا، فالمخرج كان يعمل بطريقة اعتيادية لكنه كان يهتم كثيرا بالتقاط عضلات الوجه وحركات الأسنان والصراخ وباختصار، فقد كان مطالبا بتجاوز أي عمل آخر قدم حياة حيوان بشكل أقرب. وجاءت فكرة الإضاءة مبنية على إنجاز شركة واتا، فقد انتقل المخرج بالعمل إلى خارج الأستوديو واستفاد هناك من الإضاءة الطبيعية ومن متعة التصوير في الهواء الطلق، وهو أمر جاء بنتائج إيجابية لفريق العمل خصوصا الممثلين لتمكينهم من الشعور الحقيقي للغابة كمكان للعيش وكوطن للدفاع عنه.

صحيح إن التقنية الآن تصنع السينما، لكن نجاح فيلم بزوغ كوكب القردة لم يكن تقنيا فقط بل طريقة توظيف التقنية فيه وعدم فصلها عن العاطفة، فالتقنية وحدها لا تصنع الفيلم الجيد، بل هي محتاجة دائما لإبداع بشري يصل بها إلى أبعاد فنية غير متاحة للجميع.





مشاهد من الفيلم



قدمها المخرج الألماني أوليفر هيرشبيغل في فيلم كتبه ستيفن جيفريز

الأيام الأخيرة لأميرة القلوب.. ديانا

قدم المخرج الألماني أوليفر هيرشبيغل، فيلم «الأميرة ديانا» الذي كتبه ستيفن جيفريز عن كتاب «ديانا: حبها الأخير» 2000، الذي عرضت فيه كيت سنيل السنتين الأخيرتين من حياة أميرة ويلز الراحلة، أي الفترة الواقعة بين حادثة طلاقها من الأمير تشارلز وحادثة وفاتها المروعة.

سلطان القيسي
شاعر وكاتب فلسطيني



بوستر الفيلم



مع الدكتور حسنات خان

تتصاعد أحداث الفيلم بعد أن تقوم ديانا (الممثلة الأسترالية بريطانية المولد نعومي واتس) بزيارة المرضى في أحد مستشفيات لندن، ضمن سلسلة الأعمال الخيرية التي كانت تؤمها، فتلتقي هناك بالدكتور حسنات خان (الممثل الإنجليزي من أصول هندية نافين أندروز)، وهو جراح قلب باكستاني مقيم في لندن، والذي لا يلقي لها بالاً، ويعاملها ببرود كأنها مجرد زائرة عادية لمرضاه، وهذا ما أثار مشاعر الأميرة تجاهه، إذ إنه الوحيد الذي عاين شخصها بمعزل عن منصبها السابق، ولم تجد ديانا حيال هذا الموقف نفسها إلا وقد وقعت في غرام حسنات، فدعته إلى شقتها في قصر كنغستون، وأعدت له غداءً صحياً، ليفاجئها بعد الانتهاء من الغداء بطلبه شطيرة هامبرغر، بالإضافة إلى تناوله كميات غير صحية من البيرة والسجائر. سلوكه هذا أخذها إلى عالم آخر مجنون، حدا بالطبيب إلى اعترافه بإدمان الجاز بأنواع مختلفة، ما أدخلها من دون مقدمات إلى هذا العالم، حتى إنها تنكرت بشعر مستعار لتعيش ليلة جاز حقيقية مع عشيقها خان في أحد بارات لندن بعد أن تبيّن كل منهما مشاعر الحب الجارف عند الآخر.

خلافها مع الأمير تشارلز

في أواخر الثمانينيات وقعت مشاكل كبيرة بين الأميرة ديانا ووريث العرش البريطاني الأمير تشارلز أدت إلى الانفصال، وكان كل واحد منهما يتحدث لوسائل الإعلام العالمية ويتهم الآخر بأنه السبب في انهيار الزواج، وبخلاف ذلك كان تشارلز مستمراً في علاقته القديمة بكاميليا باركر التي منعته العائلة الملكية من أن يتزوج منها لأنها لم تستوف الشروط من حيث

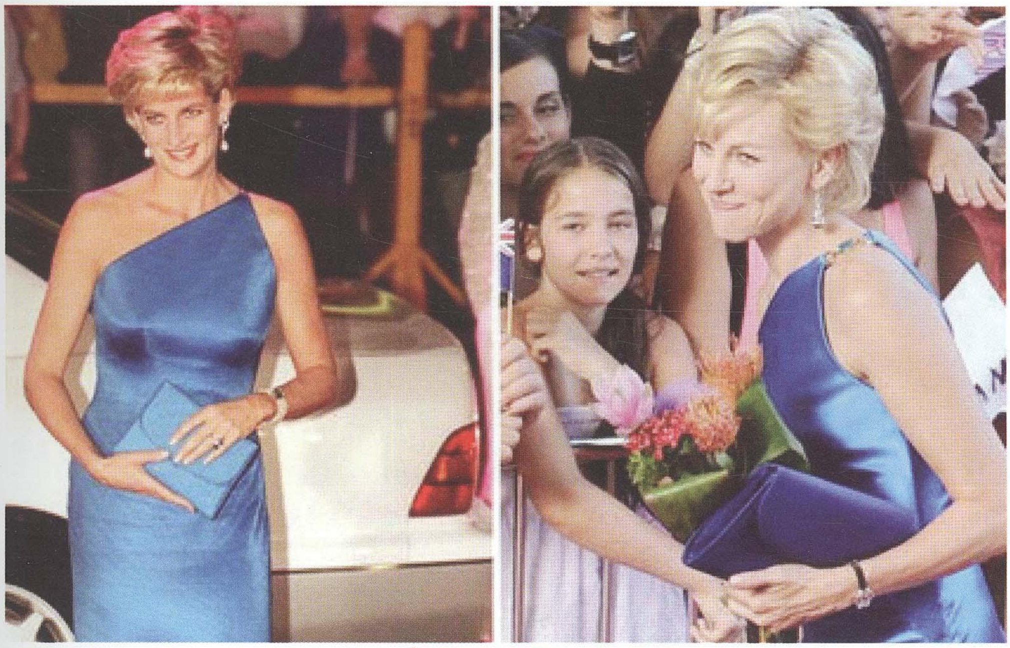
المذهب الكنسي، بينما كانت ديانا على علاقة بجيمس هويت، وقد أكدت ديانا هذه العلاقة فيما بعد في حوار تلفزيوني مع مارتن باشير في برنامج بانوراما الذي كانت تبثه قناة BBC، حيث كان تشارلز قد أكد علاقته بكاميليا في حوار تلفزيوني مع جوناثان ديمبليبي منذ سنة سبقت اعتراف ديانا، كما زعمت ديانا أيضاً أنها كانت على علاقة بصديقها جيمس جيلبي وقد ذكر أنه جرى التجسس على إحدى المكالمات الهاتفية بينهما، ونفت علاقتها بالحارس الخاص بأمنها باري ماناكي بشدة.

وفي 9 ديسمبر 1992 انفصلت ديانا عن تشارلز، ومع مرور الوقت انقطعت صلتها بأفراد العائلة الملكية عدا سارة فيرجسون دوقة يورك سابقاً. وقد حدث الطلاق في 28 أغسطس 1996، وحصلت ديانا على مبلغ مالي للتسوية قدره نحو 17 مليون جنيه إسترليني مقابل منعها من التحدث عن أي تفاصيل. وقبل أيام من صدور مرسوم الطلاق أصدرت الملكة اليزابيث الثانية مرسوماً تضمن قواعد عامة لتنظيم أسماء الأفراد المتزوجين داخل الأسرة الملكية بعد الطلاق، ووفقاً لهذه القواعد لم تعد ديانا متزوجة من الأمير تشارلز وبالتالي لم تعد صاحبة السمو الملكي.

وقد تعرض الفيلم لهذا الأمر بشكل عابر وسريع، لدرجة أن الأمير تشارلز لم يظهر في الفيلم ولم يرد عنه أي خبر بمجرد إعلانها الانفصال على شاشة BBC، وهذا ما لاقى انتقاداً من بعض السينمائيين.

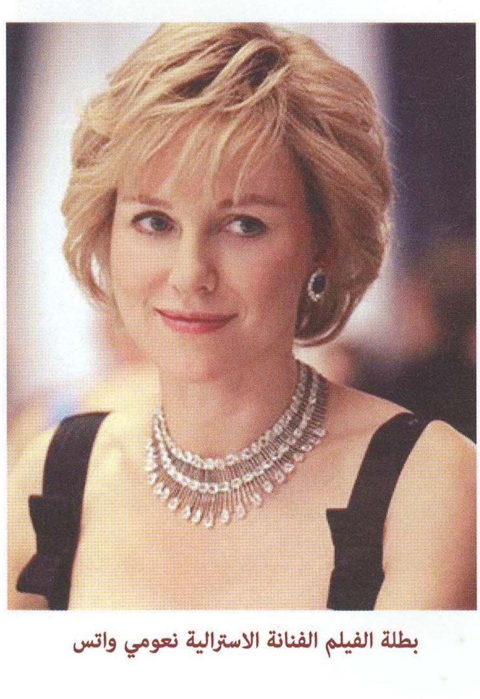
علاقتها بحسنات خان

بعد أن تقبض الصحافة على الليدي ديانا وحسنات عشيقها متلبسين، يتصدر خبر العلاقة الصحف العالمية فوراً، ما يثير غضب الطبيب، الذي يرى في حياته المهنية مساحة مقدسة لا تحتمل أي تشويش، ويَعتبر الخبر انتهاكاً لحرمة هذه المساحة، إذ لا يستطيع في اليوم التالي مجابهة نظرات مساعديه وممرضات المستشفى، تلك النظرات التي توحي بأنه حصل على المرأة الأهم في العالم، وأنه بالتالي الرجل الأكثر غواية في الكون. فيما لا تجد الأميرة حيال ذلك سوى إنكار الخبر حتى لا تتسبب للدكتور خان في متاعب تقوم بها العائلة أو الآخرون. فسرعان ما تفرد الصحافة الصفحة الأولى للسخرية من خان على أساس أنه ليس أكثر من طبيب باكستاني يعمل في لندن، ما يضع الطبيب في موقف مؤذ، خصوصاً حين تتحول النظرات في محيطه من الإعجاب والانبهار إلى السخرية والشماتة أحياناً.



نعومي واتس وتشابه كبير مع الأميرة ديانا

يتصل حسنات بديانا ويوبّخها على فعلتها معلناً أن كل شيء انتهى، لكن إصرار الأميرة وحبها الجارف، يحدو بها إلى أن تقتحم شقته في أثناء وجوده في العمل، وتنظفها وتطهو له الغداء وتنتظر عودته، ليتم بعدها تبادل وجهات النظر خلال حوار حميم، تحفه مشاعر العشق الخالص. يفصح الطبيب عن دعوة عائلته وإلحاحها على زواجه، فقد أصبح في السادسة والثلاثين، وهذا خروج سافر عن تقاليد العائلة، فكيف ستبرر العائلة أمراً كهذا أمام محيطها، كما يفصح لها عن تشدد العائلة حيال نوع هذه الزوجة، فتقرر ديانا أن تذهب إلى "لاهور" لتقنع عائلة خان بالموافقة على زواجهما، ومن خلال حوار عميق وذكي يعرضه الفيلم بين ديانا ووالدة حسنات، تفصح الأم الحكيمة عن عدم قدرتها على العفو عن البريطانيين الذين أوقعوا الفتن في بلادها حتى فقدت البلاد مليون رجل في الحروب



بطلة الفيلم الفنانة الاسترالية نعومي واتس

الداخلية، فلا تجد الأميرة سوى الاعتذار عن ذنب ارتكبته بلادها، فيما ترد الأم: «لا بأس يا سمو الأميرة، البريطانيون يعتذرون بشكل أنيق دائماً».

هذا الحوار حسبما يعرض الفيلم بمنزلة رد صريح على عرض ديانا بالزواج من حسنات، إنه رفض مباشر وغير قابل للنقاش، يؤكد ذلك حوار آخر يدور في لندن بين الطبيب خان وأحد الشخصيات الباكستانية المهمة في لندن، حيث انتهى الحوار بأن على خان الاختيار بين عائلته وحبه، فإن أمه لن تبارك هذا الزواج لسببين: الأول أن ديانا بريطانية، والثاني أنها ليست مسلمة.

بعد أن رفضت الأم زواج ديانا بحسنات، بدأت العلاقة تتجه إلى البرود والفتور، ما دعا الأميرة إلى طلب الاستيضاح، فقام الطبيب بدعوتها إلى أحد متنزهات الريف الذي ولدت وترعرعت فيه، بعد انفصال والديها. وبدأ خان يشرح لها المعيقات، والأسباب التي قد تُفشل العلاقة، حيث كان اقتراحها الدائم السفر خارج البلاد، فيما كان يجابهها الطبيب بالرفض القاطع لأنه يعمل في مكان حساس. في هذا المشهد تحديداً تنفعل الأميرة للمرة الأولى، وتصرخ في وجه الطبيب: عليك أن تعترف بأن الأمر انتهى هنا، وأن السبب هو رفض العائلة. غير أن الطبيب ينكر الأمر، ويصفه بأنه مجرد أوهام في رأسها، فترد بانفعال أعنف: أنت تخشى الاعتراف إلا أن هذه هي الحقيقة، لذلك أنا من سيعلن النهاية، كل شيء انتهى..!

تتجه الأميرة إلى العزلة مجدداً، وحين لا تجد سبيلاً إلى سعادتها سواه، تتصل بالدكتور خان مراراً إلا أنه يرفض الإجابة، ويمتنع عن التواصل معها أو قبول عروضها باللقاء مجدداً. ما يحدو



نعومي وديانا الأصل والصورة



نعومي وديانا تشابه كبير

بها إلى خوض سبل أخرى لاستفزازه كما يعرض الفيلم.

علاقتها بدودي الفايد

يتطرق الفيلم إلى علاقة ديانا بالملياردير المصري عماد محمد الفايد الملقب بـ«دودي» على نحو غامض، كأنه يحاول أن يترك الغموض الذي يلف هذه العلاقة من دون انفضاض، ولم أجد من أسباب لذلك سوى واحد من اثنين: السبب الأول قد يكون متعلقا بعدم توافر معلومات قطعية وحقيقية بهذا الخصوص، أما الثاني فهو الابتعاد عن خوض غمار هذا اللغز حفاظاً على صورة الأميرة أو مجاراة لتحفّظ العائلتين، أعني العائلة الملكية وعائلة الفايد.

يدخل دودي الفايد سلم الأحداث على حين غرة، من خلال دعوة يوجهها إلى الأميرة إلى سلسلة رحلات تتوزع بين إيطاليا وفرنسا، في هذه الأثناء تتصل الأميرة بأحد الصحافيين لتلمح له أنها ستخرج على باخرة دودي الفايد في رحلة مثيرة للشكوك، وأن هذا قد يكون صيده الثمين كصحافي شاب ووسيم. تخرج في رحلتها على باخرة دودي، ويتبعها الصحافي بكاميراته، ويبدأ بالتقاط صور مثيرة للشك فعلاً.

أما الطبيب في لندن فلم يكف عن تتبع أخبار عشيقته التي تتصدر الصفحات الأولى، حول علاقتها الغرامية بدودي حسبما راحت تنشر الصحف، ويلمح الفيلم في هذه المشاهد إلى أن الأميرة كانت تحاول استفزاز عشيقها الحقيقي حسنات خان، من خلال افتعال هذه الأخبار عن علاقة وهمية لن تكون. في الطريق في أحد أنفاق باريس الشهيرة يتعرض السائق الذي يقل كلا من ديانا ودودي إلى ضوء ساطع يهاجم بصره، فيصطدم بجدار النفق، لتكون هذه اللحظات الأخيرة في حياة كل من كان في السيارة.. توفيت أميرة القلوب الليدي ديانا التي كانت قد أسرت قلوب الناس من خلال أعمالها الخيرية حيال الأطفال والمسنين ومرضى الإيدز، ومن خلال مشاركتها أكثر من مرة في حملات نزع الألغام وتصريحها بأن الحل الحقيقي لمشكلة موت الأبرياء بسبب الألغام لا يكمن في نزعها إنما في توقف الدول العظمى عن صناعتها.

يتلقى الدكتور خان الخبر عبر الهاتف ليلاً، في صمت مريب، لا يظهر الفيلم مشهد الحادث، كما يظهر الاتصال من دون صوت، لا يترك لنا سوى الإشارة الأولى من خلال شباك الدكتور خان: أضواء البيوت في لندن بدأت تشتعل، وأصوات التلفزيونات التي لا تستطيع تأكيد وفاة الأميرة في ذلك الحادث المروّع في نفق ألما. لقد جرى تأكيد الوفاة في تمام الساعة 3.57 فجراً من يوم الأحد الموافق 31 أغسطس



كاميرات المصورين لاحقت الأميرة ديانا في كل مكان

1997، ينتهي الفيلم بمشهد زيارة الطبيب لضريح عشيقته، يضع الورد ويقرأ عليها كلمات الشاعر جلال الدين الرومي التي كانت ترددها دائما: «ما بعد الصواب والخطأ ثمة حديقة، سألتقيك هناك».

حادث أم اغتيال

وصف النقاد الفيلم بأنه قتل الأميرة مرة أخرى بعد وفاتها، فيما وصفه آخرون بأنه اعتداء على خصوصيتها، وأنه شوّه بعض الحقائق، أما نعومي واتس الممثلة الأسترالية التي أدت الدور، فقد أدلت بأمنية وحيدة: أن يلقى الفيلم رضا كل من الأميرين ويليام (ملك إنجلترا القادم) وهنري شقيقه ابني الأميرة الراحلة.

أما الدكتور خان فقد صرح لصحيفة صن أون صنداي بأنه غير راض عن الفيلم وأن الفيلم شوّه علاقته بديانا، وأن عائلته لم تعارض زواجهما مطلقاً وما هذه إلا فرية افتراها الفيلم عليهما واصفا إياه بالقمامة.

لكن السؤال الذي تبقى إجابته لغزاً حتى الآن: هل كان الحادث مجرد حادث سير تسببت فيه فلاشات كاميرات الصحافيين الذين كانوا يلاحقون سيارة الأميرة أم إنه كان حادثاً مدبراً لاغتيالها؟

هناك دلائل تشير إلى أنه كان حادثاً مدبراً، أهمها أن المحكمة لم تبت حتى الآن في الأمر، رغم توافر تسجيلات لمكالمات الأميرة جرى تسجيلها عن طريق التنصت عليها من قبل جهازي الاستخبارات الأمريكي والبريطاني وهذا تأكيد آخر على ملاحقتها ومطاردتها من قبل الحكومة البريطانية. غير أن إصرار الأمير تشارلز على تشييع ديانا تشييعاً رسمياً كأميرة سابقة وكأم لملك إنجلترا القادم، رغم عدم أحقيتها في ذلك حسب مرسوم الملكة إليزابيث، يعدُّ مبرئاً للأمير تشارلز ومبيّضاً لساحته.

فيلم بولندي حاصل على أوسكار أفضل فيلم أجنبي 2015 إخراج بافل بافليكوفسكي

Ida.. كيف نقرأ سينما الصمت؟

بدأت السينما صامتة بالأبيض والأسود ثم نطقت وتلونت.. وقد قاوم بعض السينمائيين هذه التحولات ورأوا فيها هيمنة للتجاري المبهر على حساب ما هو «جمالي».
وعلى الرغم من أنه لا أحد يستطيع أن يقاوم سنة التغيير التي انتهت بنا إلى السينما الديجيتال والأفلام ثلاثية الأبعاد.. يظل ثمة حنين إلى جماليات الصمت.. ورهافة الأبيض والأسود.. حدث ذلك مع الفيلم الشهير «الفنان» إنتاج 2011 والذي حاز ورشح لنحو ثلاثمائة جائزة نال منها خمسة أوسكارات، ثم تكرر الحنين ذاته مع الفيلم البولندي «إيدا» الحائز هذا العام على جائزة الأوسكار كأفضل فيلم أجنبي.. وسنحاول فيما يلي أن نقرأ لغة الصمت وجمالياته في هذا الفيلم.



عندما يحتفي نص سينمائي بالصمت فهو يقدمه كقيمة جمالية مضادة للثرثرة والأصوات الكثيرة والشخصيات المتنوعة والحس الملحمي.. نص لا يحتمل طولاً مثل «ذهب مع الريح» ولا هذا العدد الهائل من الشخصيات والحوارات.

إنه نص يضع عدسة مكبرة جدًا على عيني المشاهد كي يتفحص أحداثًا محدودة جدا، وشخصيات قليلة قد لا تزيد على خمس أو ست شخصيات مع التركيز على شخصيتين نسائيتين فقط هما الخالة التي أدت دورها أغاتا كوليشا (1971) وابنة الأخت «آنا» أو «إيدا» وجسدتها أغاتا شبيوخوفيسكا (1992) نتابعهما وهما تقومان برحلة لها طابع مكاني حيث الذهاب إلى بلدتهم الأصلية بحثًا عن مكان دفن أفراد العائلة. كما أن للرحلة طابعا فلسفيا يتمثل في البحث عن حقيقة ما جرى لعائلتهم إبان الفترة النازية أو ما يعرف بالهولوكوست.

لقد جاءت إيدا لزيارة خالتها وهي تحلم ببراءة الشباب بمعرفة الحقيقة والعثور على إجابة: كيف قتل والدها؟ وأين تم دفنهما؟ فيما تبدو الخالة مرعوبة من تلك الرحلة وتهرب من العثور على إجابة حول كيف قتل طفلها؟ وأين دفن هو الآخر؟

إن معرفة الحقيقة ليست دائمًا في مصلحتنا فهي كفيلة بأن تدمرنا إذا لم نتحملها. لذلك انهارت الخالة بمجرد أن أمسكت بجمجمة طفلها وسألت قاتلها عما إذا كان قد تألم!

لقد انتهت المهمة والرحلة بالعثور على الرفات وإعادة دفنها من دون طقوس.

وبعد كشف أو انكشاف المصير تنهي "الخالة" حياتها بالانتحار بعد عجزها عن التعايش مع مأساة الحقيقة،



مشهد من الفيلم

فلم يفلح عملها في القضاء ولا مكانتها الاجتماعية ولا كل الرجال الذين تتسلى معهم.. في نسيان وتجاوز الماضي.

فيما انتهى مصير بنت الأخت بانتحار رمزي والاستسلام لحياة الرهبنة في الدير لتمثل دينا ليس دينها في الأساس، بل دين من قهرها وقتل أسرتها!

ومن العبث أن الأسرة التي قتل أفرادها على الهوية، تعيش فيها المرأتان المتبقيتان منها بلا هوية تقريبًا.. أو بهوية اجتماعية زائفة!

وهكذا يستمد النص السينمائي الذي يحتفي بالصمت جمالياته من فن «القصة القصيرة» أكثر من أي فن آخر.

السيناريو والحوار

تماشيًا مع قلة الشخصيات والأحداث والفضاءات، جاء السيناريو متسمًا بالتكثيف الشديد، والاقتصاد في المشاهد، لا توجد مشاهد رابطة أو تمهيدية كثيرًا، بل يضعنا المخرج مباشرة في الأزمة، فكل مشهد يعبر بطريقة ما عن أزمة سواء داخلية أو خارجية.

وثمة أسئلة وفجوات كثيرة يجري التغاضي عنها، أو تركها لنباهة المتلقي. والأمر نفسه بالنسبة إلى الحوار، الذي يبدو شفافًا بسيطًا، ومتباعدًا، وغير مكتمل أو غير مشبع.. فقد يقول أحدهم كلمة فلا يعلق المستمع.. أو يطرح سؤالًا فلا يلقى إجابة.. فالصمت فضيلة أساسية في هذه التحفة الجمالية.. الصمت الذي يجعلنا ننصت بشدة إلى انفعالات الشخصيات المسكوت عنها.. ننصت إلى ما لا يقال.. وإلى المشاعر الملتبسة بين السطور.. ما يتطلب تركيزًا عاليًا في متابعة الفيلم وظلاله.. ألم الشخصيات.. بؤس الواقع.. معاناتنا الوجودية التي تتجاوز الدعاية السياسية لقضية الهولوكوست.. فهو فيلم إنساني قبل أي شيء آخر.. يخلو من الحس الدعائي والمبالغة الميلودرامية. فعلى سبيل المثال تجلس الخالة في البار مع أحد الغرباء الذين تجلبهم إلى فراشها ويدور هذا الحوار بلا تمهيد.. وبلا نهاية محددة:

- شَعرها خَلاب ولكنها تُخَبئه.
- مَن هي؟
- إيدا.

لم تقل الخالة أكثر من ذلك ولم يسأل الرجل: من هي إيدا؟ فقط المسكوت عنه في الحوار هو الطاغي.. ذلك التعبير عن ألم الخالة وعذابها من أجل ابنة أختها التي فرضت على نفسها الرهبنة وحرمت نفسها من التمتع بشبابها وجمال شعرها.

ولا يسقط السيناريو والحوار في الكآبة المطلقة رغم سوداوية الفيلم عمومًا.. فهناك لحظات للموسيقى الرائعة والعزف والرقص والحب العابر والمرح حتى داخل الدير.

الفضاء

ارتكز التصوير على الكاميرا الثابتة في كل المشاهد تقريبًا، ربما باستثناء المشهد الأخير- تحركت الكاميرا مع حركة البطلة نحو انتحارها المحتوم. وفي بعض المشاهد بدا أنها تحركت على «كرين».

هذا التثبيت للكاميرا، لا يعبر فقط عن قلة الإمكانات، بقدر ما يعبر عن رغبة المخرج في الحصول على أقصى بلاغة سينمائية بأقل إمكانات ممكنة. وهو طموح جارف انعكس بالضرورة على تثبيت مواقع الحدث القليلة مثل الدير وشقة الخالة والكازينو والمقبرة.

هذا التثبيت أضفى طابعًا مسرحيًا يظهر بؤس البيئة وفقرها، من دون أن تفقد الصورة نفسها جمالها. كان الارتكاز على حركة الممثل داخل وخارج الكادر، كما يظهر بجلاء في مشهد انتحار الخالة. فنراها في الكادر تدير أسطوانة الموسيقى ثم تغادر ثم تدخل الكادر مرة أخرى وتقفز بخفة من النافذة كأنها طائر تحرر من ثقل وكآبة العالم. وللوهلة الأولى بدا المشهد غامضًا وغير متوقع أن تقدم على هذا الخطوة.. لكن ثبات الكادر وشح الحركة والبطء.. كل ذلك يتيح للمشاهد الوقت الكافي للتأمل وإعادة تمثيل كل مشهد في أعماق روحه.

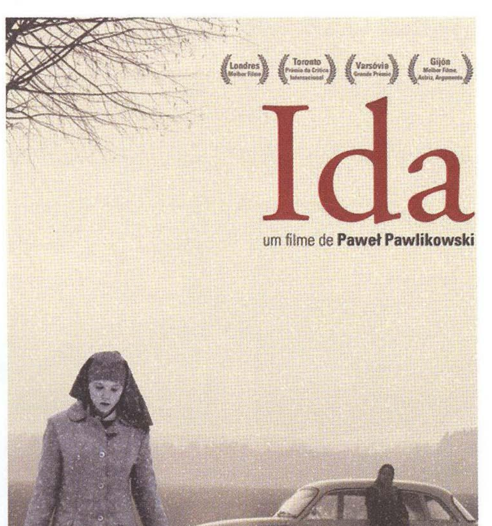
إنها لعبة الحضور/الغياب داخل وخارج الكادر.. وسط ثقل الصمت واللامبالاة. وإعطاء القيمة لانفعالات الشخصية ذاتها وليس انفعالات حركة الكاميرا المحدودة جدًا. يضاف إلى ذلك توسيع وجهة نظر الكاميرا في لقطات بعيدة نسبيًا، أو حتى متوسطة.. مع ظهور الممثلين في حيز هامشي جدًا قد لا يزيد على ربع الكادر. وهذه الحيلة أضفت قيمة بصرية مميزة جدًا، وخلقت حسا فوتوغرافيًا في تكوين واتسكيل الكادر يذكرنا بالطبع بأعمال عباقرة مثل بيرجمان.



ركز المخرج بافليكوفسكي على جماليات الصورة



أغاتا شيبوخوفيسكا بطلة الفيلم



بوستر فيلم Tda

وفي الوقت ذاته، أظهر الفضاء الشاسع مثل لوحة رمادية غامضة مدى ضآلة الإنسان وعجزه وتهميشه وسطوة البيئة عليه، فهو في حال من الضآلة والتلاشي واللا معنى.

ولا ننسى هنا الأبيض والأسود كقيمة لونية وجمالية، للتعبير عن الزمن الماضي الذي يطاردنا.. وعن شحوب الحياة وما تركته الحرب من دمار ترك أثره في برك المياه ومطبات الشوارع وندوب البيوت.

كما يعد الأبيض والأسود صيغة من صيغ الحنين إلى بدايات السينما.. إضافة إلى قوته في إظهار طابع الحدة في صراعاتنا الوجودية. فمع حساسية هذا الشريط البصري سيبدو التلوين ترفاً قاتلاً. لقد كانت مساحات الصمت الهائلة في الفضاء بلاغة بصرية في حد ذاتها.. وموازية تمامًا لصمت الشخصيات وندرة الكلام والحركة حتى وهي مستلقية في غرفها الحميمة.



فاز الفيلم بـ 67 جائزة

الإخراج

يتأسس إخراج بافل بافليكوفسكي الذي شارك أيضًا في الكتابة، على وعي فلسفي بجماليات فن السينما.. وعي يستقي مفرداته من أساطين السينما الأوروبية والروسية على وجه التحديد.

الأمر الثاني هذا الوعي الفريد بأن الإبداع لا يتحقق من وفرة الأدوات، ولا الزخارف والكليشهات المعتادة، وإنما من السواد المطلق والصمت. من فرز وانتقاء كل أداة، وكل كلمة، وكل كادر، بميزان بالغ الحساسية. مثلما نرى على سبيل المثال فيما يسمى «المسرح الفقير» فنحن هنا أيضا أمام سينما فقيرة في أدواتها، ثرية جدًا في دلالاتها. فالموسيقى التصويرية نادرًا ما نسمعها، لكنها حين تصدح تكون في محلها، والمشاهد الحميمة تعرض باقتضاب شديد لتخبرنا بدلالة إنسانية أكثر منها جسدية. ففي مشهد الانتحار على سبيل المثال يكفي فقط تشغيل سيمفونية موتسارت ونافذة مفتوحة.. وفي مشهد الذهاب إلى مكان دفن أفراد العائلة.. يكفي أن نرى ظلالاً بشرية تسير بطريقة جنائزية عند نقطة الأفق.. حتى في اللحظة الإنسانية الرومانسية عندما ترقص إيدا مع حبيبها تحول أجزاء من ديكور المكان من دون رؤية تعبيرات الوجهين.





وثمة عشرات المشاهد الأخرى في هذا الفيلم جديرة بأن تدرس في كيفية خلق لغة سينمائية عالية بأقل التفاصيل.. أقل الأدوات.. وكيفية صناعة سينما من جمالية الصمت.. من ذلك الذي لا يقال.. والانتصار لمأزق الإنسان الوجودي ما بين عجزه عن التحرر من ماضيه المعتم، وخوفه من مستقبل لا يعده بالكثير. وهو ليس فيلمًا دعائيًا كما أشرنا عن الهولوكوست وإنما هو فيلم يطرح سؤالًا عن الهوية.

بطاقة تعريف

• فيلم بولندي حاصل على أوسكار أفضل فيلم أجنبي 2015 وفاز بأكثر من 67 جائزة أخرى أهمها جائزة بافتا لأفضل فيلم غير ناطق بالإنجليزية.

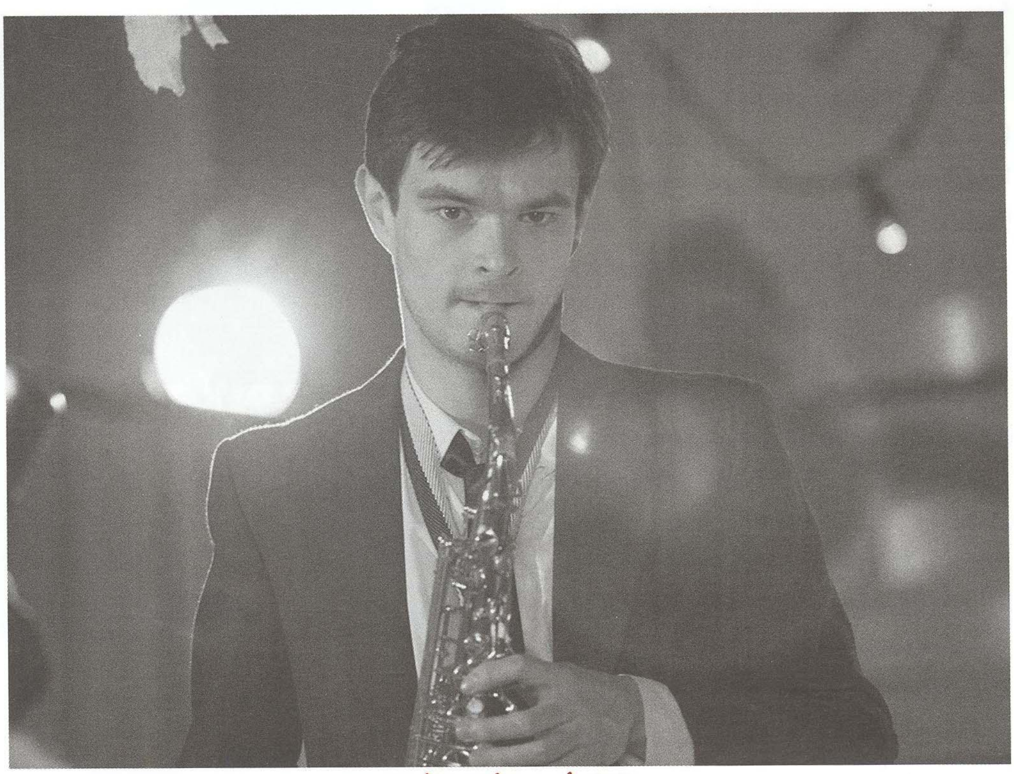
• إخراج بافل بافليكوفسكي الذي شارك أيضا في كتابته، وهو مخرج مهم في السينما الأوروبية يقترب من الستين وحاصل على جوائز عدة.

• مدته 82 دقيقة ومصور بالأبيض والأسود.

• حقق إيرادات حوالي أربعة ملايين دولار.

• تمثيل أغاتا كوليشا مواليدة 1971 في دور الخالة وأغاتا شبيوخوفيسكا مواليد 1992 في دور بنت الأخت "آنا" أو "إيدا".

• تدور أحداثه حول تداعيات الحرب العالمية الثانية على بولندا، مطلع الستينيات من القرن الماضي.



الفيلم مُصور بالأبيض والأسود

شهد نهضة كبرى في الستينيات من القرن الماضي.. ثم تراجع

هل فقد المسرح ريادته الفكرية والفنية؟

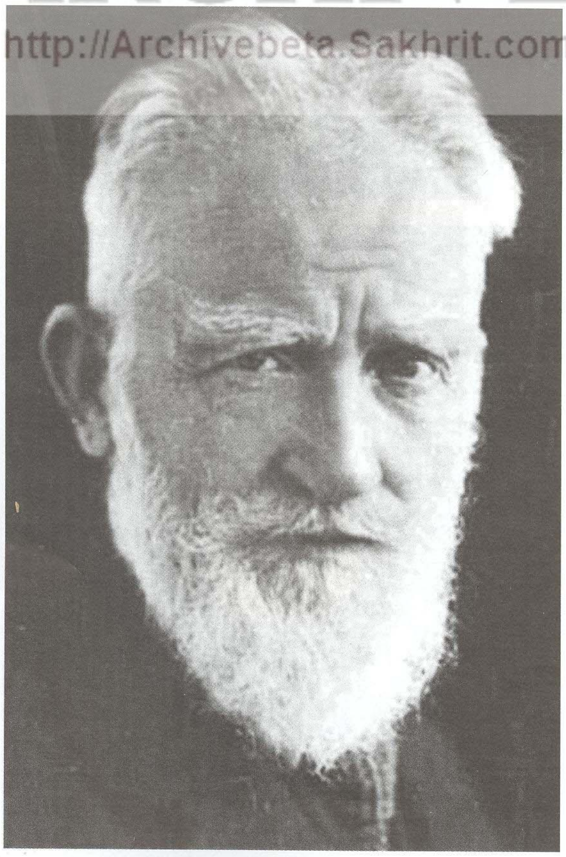
يعتبر المسرح مرآة حقيقية للمجتمع، ونافذة على الدنيا ولا بد أن يلتحم بالأفكار المعاصرة، ويعيد طرحها من جديد بصيغة المؤلف حتى يصل إلى إثارة الجمهور وجذبه عن طريق مناقشة همومه واهتماماته من قريب، فنحن بحاجة ماسة إلى عودة المسرح إلى زمن تعبئة المشاعر، ذلك العصر الذي عبر عن الحالة النفسية والفكرية التي مر بها الشعب وكان من عوامل التشجيع والخروج من القوالب الجامدة ولم يكتف بل سعى لتحقيق العدل الاجتماعي، وقد شهد عصر الستينيات العربي نهضة فكرية ومسرحية ودخل في نقاش مفتوح مع المتفرج وأتاح للمواهب من الكُتاب الشباب مجالا واسعا للتألق فكان منهم يوسف إدريس وصلاح عبدالصبور، ونعمان عاشور، وميخائيل دومان، وغيرهم، في الوقت الذي كان المسرح الأوروبي والأمريكي يتخبط بين إبقاء النص وإلغائه وبين العرض والتضارب والتفسخ والخروج عن المألوف والطبيعي، لكننا نتصور أن هذا النوع من المسرح انقرض الآن ولم يعد يحتل المساحة نفسها التي كان يمتلكها بالأمس البعيد. فمن المفروض أن نعيد للمسرح لياقته.

د. داليا سليمان

ناقدة - مصر

على الرغم من العمر الطويل للمسرح العربي تكاد الموضوعات المعاصرة تختفي منه تماما بل إن هذا الاختفاء طال المسرح العالمي أيضا، لا سيما في الربع الأخير من القرن العشرين ونادرا ما نجد مسرحيات جديدة لكتاب جدد، بل نسمع أصواتا تنادي حينا وتتساءل أحيانا عن مصير الدراما المعاصرة في المسرح. وإذا أردنا التعرف إلى «الدراما».. ماهيتها.. كيف نشأت؟.. من أي البلاد انطلقت؟ ومن هم روادها الأوائل ؟ فلا بد أن نعود إلى الوراء آلاف السنين، قبل ظهور الدراما! ففي اليونان، وفي أحضان الأماكن الأثرية التي لا بد أن يرتادها كل سائح يزور أثينا، تقبع مسارح قديمة كانت تقدم عليها مسرحيات لفطاحل الكتاب الإغريق القدماء مثل «ايسخليوس»، و«سوفوكليس» و«يوربيدس». هؤلاء الثلاثة وغيرهم، استوحوا مسرحياتهم من ملحمتي الإلياذة والأوديسا، للشاعر القدير «هوميروس».

ولكل أمة قديمة في الحضارة المدنية ملحمتها الكبرى، فمصر القديمة لها ملحمة «إيزيس وأوزيريس» وللفرس ملحمة «الشاهناماه» وللهنود ملحمة «السرمايانا» أما الإغريق أو اليونانيون القدماء فلهم ملحمتان هما الإلياذة والأوديسا لهوميروس كما ذكرنا، وهما الكنز الذي يغرف منه كتاب أوروبا أعمالهم الأدبية حتى اليوم. وهناك فرق بين الملاحم وسرد التاريخ، وعلى الرغم من أن الملاحم قد يكون لها أصل تاريخي، فإن تأثير كل منهما في المتلقي مختلف تماما، فالتاريخ يحكي سير الأشخاص ويسرد أعمالهم، ولا يعنيه إلا ما خلفوه من أحداث، والمؤرخ هنا لا يهتم بالتحليل النفسي عندما يتناولهم، أما الملاحم فمؤلفها يخلق الشخصيات ويخضع تصرفاتهم للبعدين الاجتماعي والنفسي، وهذا يؤثر غالبا في قراراتهم وحياتهم وعلاقتهم بالناس والدول. لكن كيف ومتى تم اختراع اسم الدراما؟



برنارد شو

نشأت الدراما في عصر الإغريق، وكان روادها هم الفرسان الإغريق الثلاثة ايسخيليوس وسوفوكليس ويوربيس، وبعد سنوات ظهر أرسطو لكي يستوحي من إنتاجهم المسرحي كتاب «فن الشعر» الذي وضع فيه قوانين وقواعد للدراما، سارت على هديها الأجيال حتى ظهر شكسبير ثائرا على كتاب أرسطو وقواعده. إلا أن المفهوم الحقيقي للدراما - في بساطة بالغة - نستطيع أن نطبقه على الأعمال الدرامية التي نتابعها في التلفزيون والإذاعة والمسرح والسينما.

يقولون إن الدراما هي صراع بين قوتين مختلفتين، أي بين القوي والضعيف، أو بين رجل قوى البنيان وآخر ضعيف لا حول له ولا قوة، أو بين الجيد والرديء، وبين الذكي والغبي.. إلخ، وهذا التفسير للدراما يشوبه نوع من السذاجة، فالمنطق يؤكد أنه إذا حاول الضعيف منازلة القوي ذي العضلات المفتولة، فإن الأخير - طبعا - سوف ينتصر عليه بالضربة القاضية بعد ثوان من بدء المعركة، إذن سوف ينتهي الصراع في الحال، ويصبح العمل الفني كأنه لم يكن،

فالصراع الحقيقي لا بد أن يكون بين قوتين متكافئتين حتى يظل المتفرج متشوقا للتعرف على المنتصر، هذه جزئية من الصراع، والجزئية الأخرى تقوم على المفارقة وعدم العلم بما ينوي أن يفعله الطرف الآخر، أو يكون جاهلا بحقيقة نفسه وبما سوف يقع له.. أيضا من أهم عناصر الدراما محاولة شعور المتفرج بتوقع أحداث، وإدارة مناقشات مع نفسه حول مصير الشخصيات وشغفه بألوان الديكورات، والحركة والحوار وأنغام الموسيقى والرقص، كل ذلك يعني الدراما.

الفن تثقيف وتهذيب وإصلاح، والمباشرة أفضل ألف مرة من التحايل على المتفرج، ولو رجعنا إلى موليير لوجدناه يجود بالنصائح في نهاية مسرحياته، فالمسرح التعليمي والتهذيبي شكل مطروق ومعروف ومستخدم بكثرة في المسرح العالمي، وبرغم ذلك واجه المسرح المباشر اعتراضات كثيرة ممن يعملون أو يشتركون في الأعمال المسرحية، ولعلنا نذكر هنا أن التميز والتفرد، وابتكار أسلوب مسرحي جديد في التناول، والعرض، والختام الذي يتميز بالخطب التعليمية، يعود الفضل في ريادته للمؤلف المصري المسرحي الكبير الفريد فرج، الذي كثيرا ما كان يواجه باعتراضات كثيرة لإصراره على مبدأ المباشرة، ومن بين الأعمال التي لاقت تلك المعارضة على سبيل المثال، مسرحية «عسكر وحرامية» التي تنتهي بمونولوج أو خطبة يلقيها البطل عن خطورة انتشار الفساد بين أفراد الشعب، هذه النهاية اعترض عليها المخرج سعد أردش، وطالب الفريد فرج بتغييرها لإنجاح العرض، ولا نخفي سرا إذا قلنا إن الكاتب المسرحي الفريد فرج تمسك بما كتب، ليس عن عناد، بل لإيمانه الشخصي بقيمة هذا المونولوج، وتأثيره في نفسية المتلقي أو المشاهد أو المتفرج، وطلب مهلة أسبوعا قبل التعديل ليرى رد فعل الجمهور تجاهها، فوافق سعد أردش على سبيل التجربة.

الغريب أن الجمهور تقبلها وتجاوب معها، وصفق لها أكثر مما توقع المؤلف والمخرج معا، فقررا عدم تعديلها نهائيا، وهذا معناه أن المسألة لا تتوقف عند إلقاء موعظة أو حكمة في نهاية المسرحية أو الدراما بل تمتد لأكثر من ذلك حتى تصل لأن تصبح معنى عاما أو سمة قومية يتحلى بها من وصلت له الرسالة وأدركها جيدا.

إن موهبة الإبداع المسرحي لدى الفريد فرج كانت لها قنوات محلية وعالمية صبت في وجدانه تلك الموهبة الفذة وأكملت الصورة النهائية لها عنده، وتلك الموهبة استمدها من رحلة فنية قام بها وقضى فيها بعض الوقت مع فرق مسرح الفولكلور التي عاصرها أيام صباه وشبابه مثل فرقة المسيري، وحمامة العطار، وفرق أنصار التمثيل والمسرح المصري بفرقة يوسف بك وهبي، ونجيب الريحاني، وبديع خيري.. فهؤلاء الرواد الكبار بهرونا بأعمالهم


أنطوان تشيخوف


دورنيمات


توفيق الحكيم


ألفريد فرج

الخالدة واستطاعوا أن يجذبونا إلى عالمهم السحري المتنوع الجامع بين روح الصعلكة، والاستقامة، أما الجانب الأكاديمي فقد طوره الفريد فرج من خلال اطلاعه على التطور المسرحي في أوروبا.

كان تلميذا مجتهدا نجيبا شغوفا بجميع الآداب العالمية وتأثر جدا بالهزات السياسية والاجتماعية والثقافية التي قام بها الواقعيون في الأربعينيات من القرن الماضي، أمثال آرثر ميللر وغيره إلى جانب استمراره في مشاهدة المسارح الفلسفية والوجدانية التي انتشرت بكثرة في ذلك الوق.. كل هذا ساعد في بلورة آرائه واتجاهاته فيما بعد، وعلى رغم أنه دائما كان يخشى الانزلاق نحو الغريب في المسرح من فرط إعجابه الشديد به، وقع في غرام أدب توفيق الحكيم الذي كان مرشدا ودليلا له طوال عمره، فلولاه ما كان قد حقق أي نجاح.

على ذكر كاتبنا توفيق الحكيم الذي حاول البعض أن يصنف أدبه المسرحي على أنه أدب ذهني لا يصلح للعرض المسرحي، فالصحيح أن أدبه من النوع التثقيفي الفلسفي الشاعري الهادئ النبرة، لكن هذا لا يعني أن مسرحياته الاجتماعية غير صالحة، وإن كان كذلك فكيف نجحت مسرحية «الأيدي الناعمة» ومسرحية «رصاصة في القلب» وغيرها، يكفي أن نقول إن اسم توفيق الحكيم كان بمنزلة جواز مرور مضمون لافتتاح حفلات الفرق المسرحية الحديثة، لكن ما ينقصه بالتحديد هو عنصر الإخراج المتميز، ويا للأسف قليلون هم الذين نجحوا في فهم وتأمل تلك الأعمال، واجتهدوا لنقل مضمونها إلى عقول وقلوب المتفرجين. وهذا يؤكد أن «فشل الوسيط» مخرجا كان أو سيناريست وراء سقوط بعض العروض جماهيريا.

إن فشل الوسيط جعل الكثيرين من كتاب الأدب المسرحي في أوروبا – خصوصا المعاصرين - يضطرون إلى دراسة فن الإخراج ليقوموا بإخراج نصوصهم بأنفسهم، فها هي الكاتبة المسرحية الإيطالية «داتشا ماریاني»، التي قالت ذات مرة «لم يكن أمامي خيار سوى اللجوء إلى الإخراج، لقد وجدت نفسي مضطرة لممارسة الإخراج من أجل الحفاظ على روح وجسد نصوصي المسرحية»، وليس صعبا فهم ما ترمي إليه ماریاني وهي تتحدث بمرارة مبثوثة بين كلماتها عن خيبة الكاتب.

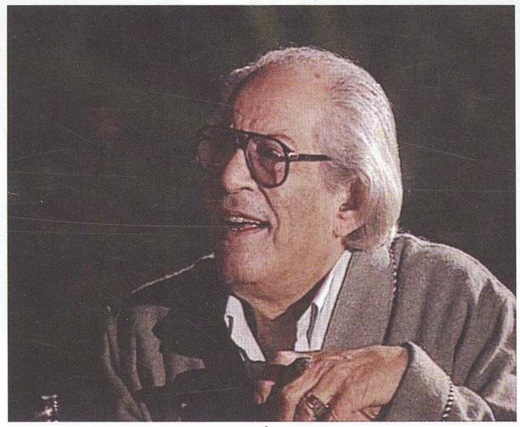
يعتقد بعض الفنانين والنقاد أن المتفرج لا يثق بما يقدم له أحيانا من مسرحيات معاصرة، وأنه غالبا ما يقارنها بمسرحيات أخرى شاهدها أو قرأها، وأن المقارنة تأتي لمصلحة ما ليس معاصرا، لكن يبدو أن كبار المخرجين العالميين مثل بيتر بروك، وبيتر هوك، وبيتر شتاين، لم يقدموا أعمالا معاصرة في السبعينيات والثمانينيات من القرن الماضي، فهل كان عزوفهم عن النص المعاصر مجرد نزوة؟ أم أنهم لم يجدوا فيه باعثا حقيقيا للإبداع؟ أم هل هو السوق، أم أن ظروفا أخرى تحكمت في ذلك. أسئلة تطرح عادة في محاولة لتلمس السبب أو الأسباب الكامنة وراء تجاهل المخرجين للنص المسرحي المعاصر، ويلاحظ أن المخرجين إذا أرادوا تقديم نص معاصر، فإنهم يكلفون كاتبا أو «سيناريست» خاصا لكتابة ما يشبه سيناريو العرض، ربما لأن المخرج يظن أن النص الجاهز لا يلبي طموحه ولا يعبر عن رؤيته، بل ربما يعيق

مشروعه، وقد يجر ذلك كليهما - الكاتب والمخرج - إلى صراع ومواجهة، لأن بعض الكتاب لا يرتاحون لمعول المخرج وهو يفكك ويهدم ليستقيم بناؤه. في النص الكلاسيكي مثلا يكون الوضع مختلفا، فالمخرج في مواجهة نص مفتوح على قراءات مختلفة، وليس ثمة من يجادله أو يخاصمه.

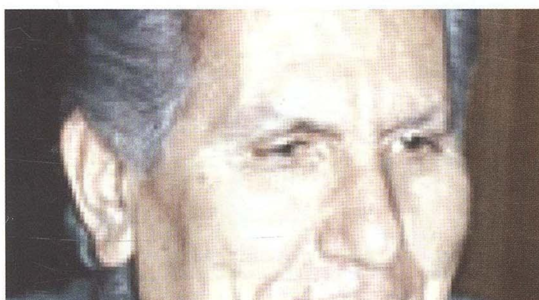
في السبعينيات من القرن الماضي خرجت الدراما من دائرة اهتمام بعض أهم مخرجي العالم، فبدا الوضع كأن كتاب النصف الثاني من الستينيات تراجعوا إلى مسارح الدرجة الثانية، وأصبحوا في عهدة مخرجي الصف الثاني، أو مع أولئك الذين خانوا موهبتهم، وتحولوا إلى خدمة نجوم مسارح برودواي، أو ويست إند، أو مسارح البولفار الكبيرة، وأما من كُتب لعمالهم أن تُقدم من قبل فرق مستقلة، فكانوا يتباهون بمرونتهم، والذين عرفوا كم يكلف النجاح في المسرح التجاري، أو في التلفزيون، اكتسبوا صفات رجال الأعمال الناجحين، يحسد بعضهم بعضا بعد أن فقد الأمل بالتعاون مع المخرجين الكبار.

ومع ذلك لا ينبغي الظن بأن الدراما قد انتهت، فقد حافظت على وجودها وظلت عشرات المسرحيات تُكتب وظلت المسارح تُقدمها، والسلاسل الأدبية تتلقفها، ولكن محنتها تجلت في عدم قدرتها على التعبير عن التجربة القومية والإنسانية، لم تعد تسجل روح العصر، توقفت عن الغوص في أسرار الوجود الإنساني، لم تفعل ما كانت المسرحيات تحاول أن تفعله، وتفعله الآن بنجاح في هذا الوقت، الكاتب المسرحي في نهاية الستينات وبداية السبعينات بدا كأنه يقف على حافة الهاوية.. وما تاريخ المسرح في تلك الفترة، وما بعدها، إلا تاريخ الإخراج بل تاريخ جماعات الممثلين الذين ساهم بعضهم في كتابة النص، ولم يكن أولئك نجوما أو معروفين، بل كانوا مبدعين أخذوا على عاتقهم خلق أعمال فنية، بعيدة عن الأدب.

كان على المسرح إزاء ذلك أن يدافع عن نفسه ضد أولئك الذين رأوا في الكلمة التي تصدر عن أديب منزو في غرفة هادئة سُما تنفثه الفردية البرجوازية، وربما لهذا السبب كان مسرح الستينيات ومنتصف السبعينيات عدوانيا تجاه المسرحيات الكلاسيكية، والأصوات التي كانت تعلو في بعض الأحيان مطالبة بالاحتفاظ بالتراث الكلاسيكي، لم تكن في واقع الحال تعني الحفاظ عليها، فقد كانت الكلاسيكية كما عُرف عنها، أدبا ساميا يحتفي بالكلمة، وكانت الكلمة، إذا قدر لها أن تُلقى من على خشبة المسرح، تُزاحم بوسائل مسرحية بحتة لها تأثيرها في المتفرجين، كونها بصرية مادتها أولا وأخيرا الصورة، فمثل هذا التوجه كان يعزز الوعي الذاتي لطبيعة الفن المسرحي، لكن ظلت الكلاسيكية على الرغم من ذلك تمثل الهدف الأعلى للفن وينابيعه الأولى، وكان لا بد من هذا الوعي الذاتي لفن المسرح أن يتجاوز أزمة النص - العرض، لم يكن الوقت يسعفه ليتفرغ لمشكلة الكتابة



سعد أردش



د. يوسف إدريس



أرثلر ميللر



نعمان عاشور

المسرحية، وفي الوقت نفسه يعتمد وسائل تعبيرية بصرية غير كلامية، كان مضطرا بسبب طبيعته إلى عودة لا بد منها إلى الأعمال الكلاسيكية، وما تختزنه من تقاليد وقيم إنسانية عالية.

إذا كان المسرح قد أدار ظهره للمسرحيات المعاصرة في نهاية الستينيات فإنه أقبل عليها في الثمانينيات كما حدث في روسيا مثلا، فقد حفل ريبرتوار المسرح الروسي بمسرحيات معاصرة، وكان المخرجون والممثلون والمتفرجون ساخطين على الكتاب لأنهم تأخروا عن مواكبة العصر، والمسرح الأوربي الغربي بعامة لم يعرف مثل هذه الظاهرة، فلا يهمه إن كانت ثمة مسرحيات جديدة أم لا، لأن المسرحيين في الغرب لا تشغلهم مثل هذه الهموم، بيد أن هذا لا يعني أن النصوص الجيدة والممتعة قد اختفت، ففي العقدين الأخيرين من القرن العشرين ظهرت نصوص تنطوي على قدر كبير من الحرفية والجاذبية، وكان طبيعيا أن تأخذ طريقها إلى المسارح.

لكن ظلت بريطانيا بعيدة عن الأزمة فلم ينقطع سيل المسرحيات الجديدة قط، وربما يعزى ذلك إلى اليسار الجديد كما اليسار القديم، وعلى الطريقة الإنجليزية البحتة، حافظ على صلته بالتقاليد، لكن ما حدث هو أن ما اصطلح على تسميته بالموجة الأولى (أوسبورن - أردن - بينتر) وجدت من يخلفها، وبحركة تجديدية حيوية، وكان كل من « بوند ستوبارد » على رأس الموجة الثانية، ثم جاءت الثالثة في منتصف السبعينيات (بوليكوف، تريفور، كريفت) والكاتب الكوميدي آلان آيبورن كان أكثر الكتاب شعبية، ففي نهاية السبعينيات وطوال الثمانينيات ملأت مسرحياته إعلانات المسارح، لكن المكان اتسع للأجيال كلها، حيث عبر كل بطريقته الخاصة عن القومية، وانصب اهتمام هؤلاء الكتاب على تطوير تجاربهم دون الالتفات إلى سواهم من الكتاب الأوروبيين أو الأمريكيين، ولعل هذا الانكفاء نحو الداخل يفسر نجاحهم خارج بلادهم، وحينما عصفت بالكتابة المسرحية الأمريكية أزمة حادة أدت إلى سقوطها على تخوم الستينيات والسبعينيات، أخذ الإنجليز مكان زملائهم الأمريكيين، وتصدروا إعلانات المسارح الأمريكية، معولين على الثقافة الواحدة، الثقافة الأنجلوسكسونية، وهكذا تعرف المتفرجون الأمريكيون للمرة الأولى على أعمال كل من ستور، وبوند، وستوبارد، وفي هذا الإطار يمكن إدراج انتقال الإنجليزي (هارولد بينتر) في السبعينيات إلى هوليوود حيث ساهم في السينما الأمريكية، ولم يقف بينتر عند حدود الكتابة، بل عبر إلى الضفة الأخرى أيضا، إلى الإخراج، وطفق يخرج مسرحياته بنفسه في البداية، ثم أخرج نصا للكاتب الأمريكي الشهير(تينيسي ويليامز) بعنوان «طائر الشباب الفريد»، أدت الدور الرئيسي فيه الممثلة المعروفة «لورينبكال» ونهض العرض على قراءة نفسية للنص تتغلغل في العمق لتصل إلى سر الحياة الإنسانية، محاولة كشف تناغمها.

لكن هذا الزخم البريطاني لم يستمر طويلا، وإذا كانت سمعتهم لم تتلاش، فإن الفتور قد اعترى قواهم الإبداعية، أما الأمريكيون فلم تفلح محاولات المنتجين الكبار مثل جوزيف باب، وجهود المؤسسات التي كان هاجسها تطوير الكتابة المسرحية الأمريكية، كمركز يوجين، أو «نيل» في تغيير جوهر الأشياء والأوضاع في الثقافة المسرحية لولا مساهمة الكتاب أنفسهم، والخروج من المأزق الذي قادهم إليه بعض الكتاب التجريديين في الستينيات والسبعينيات. ولم تكن الثقافة المسرحية الأمريكية وحدها تعاني مشكلات إبداعية وربما تمويلية أيضا، فالفرنسيون على سبيل المثال لم يشفوا بعد من أزمة الستينيات التي لامست نظام ومنهج الكتابة المسرحية وطبيعتها والأرضية التي تقف عليها، وتأسيسا على ذلك من الصعوبة بمكان الإشارة إلى كاتب عبر عن التجربة القومية الفرنسية في الثلث الأخير من القرن العشرين، كما فعل سارتر، وأنوي، ويونيسكو سالاكرو، وآداموف، ويري الكثيرون من النقاد أن الدراما الألمانية لم تكن فاعلة في المشهد الدرامي الأوروبي أو الغربي عامة، ووجود بعض الأسماء لا يصنع ربيعا كما يقولون، وعليه يمكن أن نذكر فرانتس كسافر، وبرنهارد، وبوتوشتراوس.

إن القطيعة التي حدثت في العالم الغربي بين العرض والنص المسرحيين في الستينيات والثمانينيات، وربما إلى نهاية القرن العشرين، والتي تجلت في عدم الاكتراث بالأدب المسرحي، هذه القطيعة أثرت إلى حد بعيد وحتى اليوم في مسيرة مستقبل العلاقة بين الكتابة وتلك الممارسة، مستقبل الفن المسرحي، سواء من حيث التقاط الموضوعات المعاصرة أو من حيث الموقف من النص، وقد تأثر المسرح العربي قليلا ولبعض الوقت برذاذ تلك القطيعة الغربية. بيد أننا اليوم نراهم في الغرب نفسه يعودون إلى عرض المسرحيات القديمة ذات النص المكتوب، ولعلها عودة الروح للمسرح الغربي والأمريكي.

هناك تعبيرات تتناثر في الحقل المسرحي العربي عن أزمة المسرح وتراجعه إلى الوراء، والمقصود بالتراجع إلى الوراء، العودة إلى مسرح الصالون، حيث الكراسي والترابيزات والنوافذ المغلقة التي كان يجلس تحتها الممثلون يثرثرون لساعات طويلة حول موضوعات ساذجة ومكررة، أما عن أزمة المسرح فسبب هذه الانتكاسة يرجع إلى غياب المسرح عن المجتمع العربي وعن تقديم ما يهم المواطن البسيط، فقد أصبح أغلب ما هو معروض لا يمت للناس بصلة لا من قريب ولا من بعيد، وكثيرا ما نتساءل: هل هي عملية دنيئة لتزييف الحقائق، ثم هل من المعقول بعد هذا التاريخ الحافل بالروائع أن تصل المسرحيات المؤلفة العربية، خاصة المصرية، حتى الآن إلى رقم أعلى بكثير مما هو معروض بالفعل على خشبة المسارح؟ نعتقد أنه وضع غريب وشاذ ولا بد من التحري عن أسبابه وملابساته، فربما يكون هناك خطأ ما في الإحصائيات، هذا ما نتصوره في ظل الشح الحاصل في مجال الكتابة المسرحية، أو ربما يكون حجم الإمكانيات المتاحة أقل وأبسط من ترجمة هذا السيل المتدفق من الأعمال الأدبية التي لا يريد مؤلفوها أن يتم إخراجها من قبل المخرج وحده بشكل انفرادي دون مشاركة صاحب النص، أو قد يكون هناك اختلال في التوازن بين عناصر الفن المسرحي من ممثل ومخرج ومؤلف. وبطبيعة الحال فقد أدى ذلك إلى حدوث نوع من الاضطراب والسطحية في التناول الفكري والفني للأعمال الدرامية.



غلاف مسرحية «عسكر وحرامية» لألفريد فرج

تأسيسا على ذلك يمكننا القول إن المسرح فقد ريادته الفكرية والفنية، لأنه طاوع نفسه وقتل تاريخه العريق ورواده العظام، ولم يعد لهم ولا لأعمالهم أي وجود، مع أننا لا نستثمرها كما ينبغي، وحسب علمنا هناك نحو ألف مسرحية تُعتبر ملكية خاصة للشعب المصري والعربي من حقه أن يراها وتخرج إلى النور بجانب الأدب المسرحي العالمي الذي قدمناه من قبل ونجح نجاحا منقطع النظير مثل برخت، وتشيكوف، شكسبير، ودورنمات، وغيرهم، ولذا فإننا نتعجب ممن يدعون ندرة النصوص المسرحية، فلو كان الأمر كذلك فمن أين أتوا بمسرحية "«الست هدى» وهو نص جميل جدا ومن تراثنا القديم، فقد ظل طريح الرفوف فترة طويلة إلى أن أحيوه من جديد، فلماذا لا نرجع إلى كنوز تراثنا المسرحي ونستخرجها من قاع النسيان والإهمال؟ وياللأسف نحن فقراء بأيدينا، فقراء في التصور والتفكر والذاكرة الفنية.

ليس معنى ذلك أننا ضد تشجيع المؤلفين الجدد، ولكننا لا نريد أن يكون هذا التشجيع على حساب إغفال إنتاجنا المسرحي الأصيل، فليس من المقبول مطلقا أن نترك من يضربون بالقيم المسرحية المتعارف عليها عرض الحائط ويرفعون شعار مسرحيات كاملة العدد فارغة المضمون، والعيب كل العيب هنا يقع على نقاد المسرح العظام الذين هجروا المسرح وتركوه بلا عودة، لقد ارتكبوا أكبر الخطأ حين يسروا بل مهدوا لهذه الفئة المتدنية الطريق للانتشار والتوغل داخل المجتمع الفني، لذا من الواجب على كل من يمسك بالقلم ويحترف النقد أن يعود مرة أخرى إلى رسالته السامية في تقييم الظواهر الأدبية والفنية المختلفة تقييما موضوعيا، فالناقد هو عين المتفرج الذي يرصد بحذق ويفرق بين ما هو جيد وما هو رديء، وليس معنى أن بعض المسرحيات تسعى وراء كثافة المشاهدة، والإقبال الجماهيري السريع أن الكل سيئ أو ليس على المستوى الفني المطلوب.

المراجع :

1 - د. يحيى بسيوني - المسرح المصري بدون نقاد - مكتبة الأمل - القاهرة - 2002 م.
2 - د. داليا فهمي - المسرح وقرينه - المطبعة الجامعية - 2010 م.
3 - فيسفولد مايرخولد - في الفن المسرحي- الكتاب الثاني. ترجمة شريف شاكر - دار الفارابي - بيروت 2007 م.
4 - سعد أردش - المخرج في المسرح المعاصر - المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب - الكويت 1979.
5 - جيرزي جروتوفسكي - نحو مسرح فقير - ترجمة د. كمال قاسم نادر - دار الشؤون الثقافية العامة - بغداد 1989 م

شخصيته كانت ملهمة لكثير من المبدعين

عالم الأراجوز.. أول مسرح شعبي لتشكيل الوجدان

الأراجوز.. تلك الشخصية الضئيلة الحجم والمكانة، المحبوبة من العامة والصغار، والمتطاولة في تأثيرها وتهديدها لكل باطش وظالم، إنه الصعلوك الفقير، المراوغ، العنيد، سليط اللسان ببلاغة محكمة مصدرها سرعة البديهة وخفة الدم وجزء من التعرض إلى القهر والظلم والحرمان. كان الأراجوز أول مسرح شاهدته في قريتنا، هذه الشخصية المحببة تقول للعالم كله إن لدينا ما يستطيع التعبير عنا منذ زمن بعيد وقد كان هناك تاريخ لم يدون، هو تاريخ أولئك المهمشين والمنسيين الذين يعبر عنهم الأراجوز أو خيال الظل وحتى الجان لأن معظم من كتبوا التاريخ كانوا موظفين في قصور الحكام «المؤرخون الكتبة».

كان «الأراجوز» ملهما لكثير من السينمائيين في استحضاره وإظهاره دوره وتأثيره، ففي رائعة «الزوجة الثانية» تستلهم الفلاحة المقهورة «فاطمة» سعاد حسني خلاصها من بطش العمدة الذي طلقها من زوجها وأراد الزواج بها غصبا من مشهد مسرحي للأراجوز يمثل معادلا موضوعيا لأزمتها وحالتها، فخطيبة الأراجوز تتحايل على شيخ الخفر الذي يريدها لنفسه، وبمكرها وحيلتها تسلبه عصاه لتضربه بها مرددة جملتها المفتاح «دا محدش يقدر على مكر مرة» فتكفكف «فاطمة» دموعها، مستلهمة تلك الفكرة من الأراجوز وتنفذها عمليا لمبدأ «يجعل سره في أضعف خلقه» وكنملة ضعيفة استعمرت أُذن فيل قوي فأصابته بالجنون، تحقق مرادها بالحيلة والمكر والدلال والمراوغة، فتفلت من العمدة الظالم، بل تذيقه مما أذاق غيرها من الضعفاء والمهمشين معيدة لأصحاب الحقوق حقوقهم.

أ. د. أمير السيد
أكاديمي وناقد - مصر

في فيلم «الأراجوز» أدى الفنان العالمي «عمر الشريف» دور الفنان الشعبي البسيط صانع ومحرك الأراجوز، جسد دور الفقير الجريء المناضل ضد القهر والبطش دائما، حتى حينما تجسد ذلك النفاق والظلم في شخصية ابنه الوحيد «بهلول» المتسلق، لم يتراجع الأراجوز عن توجيه النقد اللاذع إليه والتجريح، لم يسلم ابنه الوحيد وأمله وحياته من سلاطة لسانه الموجعة المؤثرة، التي كانت أكثر حرارة ولوعة من أي نقد سابق، إنها لوعة وأمل ولهفة في التغيير الحقيقي وفي الإفاقة للابن الضال، وعودته إلى الحق والصواب.

ومن الدراما السينمائية إلى الواقع، كان اللقاء مع «ممسوس» حقيقي أغرم بفن الأراجوز كمن نادته «النداهة»، لينساق وراء غوايته الجديدة، وعشقه المجنون. فمن كان يتصور أن «نبيل محمد بهجت» الطالب بكلية الآداب، شعبة اللغة العربية، الحائز على المراكز الأولى في مسابقات الشعر طوال فترة دراسته وحتى تخرجه عام 1997م، وبدلا من أن يتخصص في تدريس اللغة العربية وآدابها، أو يتفرغ لكتابة الشعر والأدب، يتحول إلى «مجذوب» للفن والمسرح الشعبي، فيحصل على الماجستير في اللغة العربية وآدابها عن



الأراجوز

رسالته في «البناء الدرامي عند بديع خيري» عام 2000م، ثم يتبعها بالدكتوراه مع مرتبة الشرف الأولى عام 2005 - في اللغة العربية عن «مسرح أبي السعود الإبياري» ليتحول إلى التدريس في أقسام علوم المسرح في بعض الجامعات المصرية.

لم يكن عمله كمسرحي أكاديمي يشبع ميوله وأحلامه، بإعادة إحياء المسرح الشعبي العربي، وما لبث «الأراجوز» يظهر له في أحلام يقظته ومنامه، كهاتف داخلي، وذكرى جميلة من ذكريات الطفولة، ذكرى حلوة يحتويها الضباب وتكاد تختفي بتراجع وانزواء «الأراجوز» وموت معظم فنانيه، وطغيان فنون أخرى، أكثر إبهارا وانتشارا، بعرائس غربية غريبة، وغزو ثقافي عالمي.

يقول د.نبيل بهجت، مؤسس فرقة «ومضة للأراجوز وخيال الظل»: الموضوع بدأ من زمن بعيد كانت البداية عندما أدركت أن هناك تاريخا ما لم يدون، هو تاريخ أولئك المهمشين والمنسيين لأن معظم من كتبوا التاريخ كانوا موظفين في قصور الحكام «المؤرخون الكتبة»، أول الأمر كان جدي - رحمه الله - يردد أمثالا لم أكن أفهم معناها مثل: «إيش تاخد يا برديسي من تفليسي»،



د. نبيل بهجت



الأراجوز فن محبب إلى الأطفال

وكبرت وعرفت أن «البرديسي» كان حاكما لمصر بعد الحملة الفرنسية، وأنه فرض الضرائب على الشعب المصري ما دفع المصريين إلى الثورة. من هنا نستطيع أن ندلل على أن التراث الشعبي يمكن أن يكون مصدرا للتاريخ أو لفهم الوجدان الشعبي.

الأمر الثاني: لاحظت اهتمام الغرب بدراسة عادات المصريين، قبل قدوم الاستعمار الإنجليزي إلى مصر مما يكشف أهمية التراث الشعبي. كل هذه الأشياء دفعته إلى الاهتمام بتاريخ هؤلاء المهمشين صناع التاريخ الحقيقي، وربما كانت رسالته في الماجستير عن «بديع خيري» والدكتوراه عن «أبو السعود الإبياري»، محاولة لفهم هذا التاريخ وفهم الدوافع التي كونت استجابات المصريين نحو ظواهر معينة.

في صغري كان هناك عجوز يجوب قريتنا يلعب الأراجوز، كذلك كانت هناك زفة مولد النبي - صلى الله عليه وسلم - التي كانت أغلبها مواكب استعراضية، وغير ذلك، لكنني فوجئت بالمقررات الدراسية تقول إن العرب لم يكن لديهم مسرح، كيف ذلك لقد شاهدت المسرح في شوارع القرية، اضطررت لأن أحفظ المعلومة - التي أجدها مجانبة للصواب - لأجتاز العام الدراسي، وأنا منكرها، وأدركت السبب في هذا القول، وهو أن مرحلتي البعثات الكبرى أيام «محمد علي»، ثم ثورة يوليو عمدتها إلى النقل عن الغرب. والغرب يقول: ليس لدى العرب مسرح ونحن ننقل هذا على الفور من دون أن نفكر في شيء، ورغم أن ما لدينا من ظواهر فرجة هي مسرحنا.

كثيرا ما كنت أسير في شوارع وسط البلد مدندنا بعض الأغاني والألحان، فتطالعني وجوه وملامح دمى العرض بملامح وقسمات غربية، كأن المصريين ليست لهم ملامح . على ناصية شارع «طلعت حرب» كان هناك مبنى ضخم كتب عليه «شهرزاد» تطل منه فتاة «مايوه بكيني» وشعر أصفر، من هنا قررت أن أبحث في الجذور، أن نعود إلى الأراجوز، إلى أول مسرح شاهدته في قريتنا، هذه الشخصية المحببة لنقول للعالم كله إن لدينا ما يستطيع التعبير عنا، ومن تلك الشرارة التي انطلقت بداخلي كان اختيار اسم وشعار الفرقة «ومضة» لتكون ومضة في هذا الظلام الحالك، بدأت في البحث في الشوارع والموالد وسؤال الأكاديميين عن هذه الظواهر، للأسف أعلنوا موتها آنذاك، فوجدت في ذلك دلالة على انفصال الأكاديميين عن المجتمع، أكملت بحثي بنفسي، متتبعا أثر آخر الفنانين الباقين، فوجدت آخر وأهم لاعبي الأراجوز «عم حسن خنوفة» و«عم صابر المصري»، وغيرهما.

مات عم «حسن» بعد أن أورثني ثروته «28» عروسة من خيال الظل، أضفتهم إلى ما جمعته وما أمتلكه من عرائس الأراجوز والدمى الشعبية الأخرى، وكان أن تم عمل أول معرض للأراجوز والعروسة الشعبية بقصر الأمير طاز، ضم نحو مائة عروسة شعبية، ترافق ذلك مع ورشتي لتدريب الفنانين الشباب على هذه الفنون ونجحت الورشة، وكونا الفرقة بعدها.

نجح «نبيل» وأفراد فرقته في تقديم العشرات من العروض والمسرحيات وورش التدريب للأراجوز، الذي جذب انتباه الجميع إليه، وإعادة إحياء ذلك الفن الذي أوشك على الاندثار، لكنه لايزال ذلك الحالم الممسوس، الذي يطمع في المزيد والمزيد.

«أحلم بعالم الأراجوز الواسع الكبير، بانتشار عروضه خارج مصر والعالم العربي، باحتلال نماذجه وأشكاله طاولات العرض في أماكن بيع الدمى والعرائس، بدخوله كل بيت، وصداقته لكل صغير وكبير».

حلم «نبيل» ليس مستحيلا، حقق كثيرا منه، ففي 2004م كان اشتراكه في مهرجان ابن عروس لمسرح الأطفال في تونس بـ 11 ليلة عرض لمسرحيتي «على الأبواب» و«خلوا بالكو»، وفي 2007م كان أربعون ألف مشاهد أمريكي، يشاهدون عروض فرقته تحت إطار مشروع «Drama in the classroom»، بالتعاون مع مسرح «بلومسبرج» بالولايات المتحدة الأمريكية. وبإدارته لـ«بيت السحيمي» بالقاهرة، واصلت فرقته تقديم عروضها أسبوعيا، والاستمرار في ورش العمل



استخدام العرائس في فن الأراجوز



مسرحية «زين»

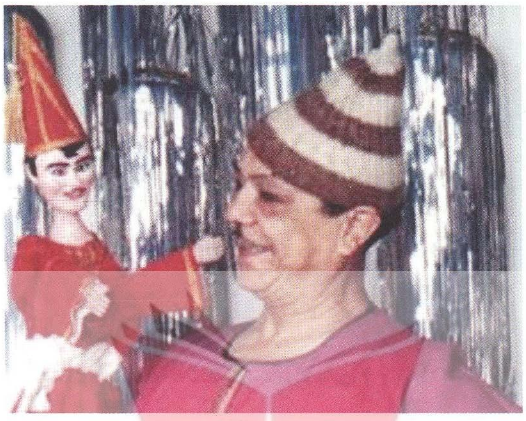
والتدريب المستمر لإنتاج جيل جديد من فناني الأراجوز وخيال الظل، وتحقيق حلم جميل للطفل الذي مازال يلعب ويشاكس بداخل كل منا.

الصيغ السحرية في المسرحيات الشعبية

في مسرحية (علاء الدين والمصباح السحري) ظهر الأراجوز في شكل الجان بأبعاد فسيولوجية تختلف عما كان عليه في الحكايات الشعبية، فالجان قزم يثير الضحك في نفوس الأطفال أكثر من الخوف والرعب، ويبدو عليه الإرهاق والتعب، فهو لا يستطيع حتى الكلام، وعندما يتكلم يخرج كلماته بطريقة مضحكة، وهو غير قادر على مساعدة أي شخص، بل ينتظر من يقدم له يد المساعدة، وقد وفق الكاتب في توظيف شخصية الجان على هيئة قزم، فالجان بهذه الصورة لم يثر في نفوس الأطفال أي مشاعر للخوف أو الفزع من الشكل الخارجي له، فالأطفال يضحكون عليه ويسخرون منه، وعندما زج بالبطل في المدينة العرائسية، فإنهم يتعلمون القيمة والمغزى من المسرحية. ومن الضروري أن يتوخى كاتب مسرح الطفل الحرص عند توظيف الشخصيات الخرافية في مسرحيات الأطفال، لأنها قد تؤثر سلبيا عليهم وتثير لديهم مشاعر الخوف والفزع، فالخوف هو إحدى القوى التي تعمل على البناء أو الهدم بالنسبة إلى تكوين شخصية الأطفال، وقد يؤدي الخوف إلى تشتيت الطاقة العقلية، بدلا من توجيهها إلى الأهداف النافعة.

وتزخر الحكايات الشعبية بالعديد من أشكال القوى السحرية، التي تتمثل في قدرة الساحرات والجان والمردة على الإتيان بالأفعال الخارقة، كالقدرة على التشكيل على هيئة حيوان أو إنسان أو نبات أو غير ذلك، كما يمتلك بعض البشر في تلك الحكايات الشعبية القوى السحرية، ويمثلون عادة جانب الخير من أجل مواجهة القوى الشريرة.

وتزخر مسرحيات الأطفال بالعديد من القوى السحرية التي قد تقف مع البطل وتساعده أو تعرقل مصيره وتعترض طريقه، ففي مسرحية «رحمة وأمير الغابة المسحورة» يمثل الساحر رجل الحكمة والسحر والقدرة



محمود شكوكو أشهر من قدم فن الأراجوز

على الإتيان بالأفعال الخارقة، فالساحر يسخر كل ما يمتلكه من قوى خارقة من أجل مساعدة أهل المدينة وتنفيذ رغباتهم، فيقدم لهم العديد من المخترعات من أجل رخاء أهل المدينة وسعادتهم، واستغل الكاتب شخصية الساحر من أجل تقديم العديد من جوانب المعارف العامة إلى الأطفال، وذلك من خلال أسلوب مشوق وبطريقة غير مباشرة، حيث أوضح أهمية المحراث والأنوال والآلات الموسيقية، كما أبرز قيمة العمل والاختراعات الحديثة. واستطاع أيضا، بما يمتلك من قوى سحرية، تحويل المدينة إلى غابة وكل من فيها من بشر إلى حيوانات، وذلك بناء على رغبة الأمير وسكان المدينة من أجل مواجهة الشر، واشترط عليهم أنهم سيعودون إلى حياتهم الطبيعية بعد خمسة أفعال تدل على الرحمة.

أما الساحر في مسرحية «قطر الندى» فيمتلك العديد من القوى السحرية التي يستغلها في الشر، حيث يمثل الشخصية الخصم في المسرحية، الذي قام باستخدام كل الأسلحة من أجل تحقيق أهدافه الشريرة، فقام بتحويل الأمير منصور أمير مدينة النور إلى حصان وأخيه إلى طائر من أجل الاستيلاء على مملكتهم.

وتلعب القوى السحرية دورا تربويا مهما في مسرحيات الأطفال، فالبطل يزول عنه السحر ليس بفعل قوى سحرية خيرة أخرى كما في الليالي، ولكن بفعل المبادئ أو القيم السامية التي يسعى الكاتب إلى بثها في نفوس الأطفال، فالسحر يزول عن الأمير وشعبه من سكان المدينة لرحمة البطلة بالحيوانات والنباتات وما حولها، فالقوى السحرية الخيرة قد تتجسد في أحد المبادئ السامية.

وفي مسرحية «حلم علاء الدين»، يستغل الجان قوته السحرية في تحويل علاء الدين إلى دمية خشبية ويدفعه إلى المدينة العرائسية، وبذلك فإن القوى السحرية قد تقف حائلا أمام سعي البطل إلى تحقيق أمانيه وأحلامه.

تؤدي بذلك قوى السحر في مسرحيات الأطفال دورا ملموسا في تطور الصراع وتصاعد الأحداث، وبخاصة عندما يتضمن النص المسرحي شخصيات خيرة وأخرى شريرة تمتلك القوى السحرية نفسها، وعادة ما تأخذ تلك القوى مسارا معارضا لمسار البطل، يتغلب البطل عليها إما بالحيلة أو الذكاء، وفي كثير من الأحيان تكون هناك قوى سحرية أخرى خيرة تقف إلى جانبه وتساعده.

كما تتضمن الحكايات الشعبية بأشكالها المختلفة العديد من الصيغ السحرية التي تفتح كل الأبواب المغلقة أمام البطل، كما تنقذه من الوقوع في العديد من المآزق، وتساعده على تحقيق ما يريد، والبطل يستخدم هذه الصيغ السحرية عادة في أعمال الخير ونصرة المظلوم، أما الشخصية الشريرة فعادة ما تستخدمها في عرقلة مسيرة البطل ووضع العديد من العقبات أمامه.

ومن أشهر الصيغ السحرية في الحكايات الشعبية على وجه الخصوص صيغة «افتح يا سمسم» (Open Semsam)التي وردت في الحكاية الشعبية المشهورة «علي بابا والأربعين حرامي»، وهي حكاية أضيفت إلى «ألف ليلة وليلة»، والمحور الرئيس في هذه الحكاية هو اكتشاف علي بابا لكهف تخفي فيه عصابة من اللصوص كنوزها، وقد سمع علي بابا من كبيرهم الصيغة السحرية التي يفتح بها باب الكهف وهي «افتح يا سمسم»، فاستخدمها البطل ونجح في فتح باب المغارة بهذه الصيغة السحرية، ويفوز علي بابا بالمكافأة ويصبح أغنى أغنياء المدينة، في حين أن أخاه قاسم، ذلك الرجل الغني بأمواله، الفقير في أخلاقه، ينسى الصيغة السحرية بعد أن دخل المغارة ويظل محبوسا بداخلها إلى أن يقبض عليه اللصوص داخل المغارة وينال عقابه.

الصيغ السحرية مقبولة ومحببة لدى الأطفال، كما أنها لا تثير الخوف أو الفزع لديهم، بل تثير الخيال والتشويق، فهي كلمات سحرية يقولها الطفل عندما يصعب عليه أي أمر يريد تحقيقه، كما أننا نجد هذه الكلمات البسيطة تكمن في ضمير الجماعة بأسرها وتعلق بأذهان الكبار قبل الصغار، حيث نجد العديد من النكات تتضمن هذه الصيغة السحرية والتي يرددها الكبار والصغار.

الأراجوز والمواءمات الدرامية

وظف العديد من كتاب مسرح الأطفال بعض العبارات غير المفهومة في أعمالهم المسرحية بغرض تحقيق الإثارة والتشويق للأطفال، وبهذه الصيغ غير المفهومة يتحول الإنسان إلى حيوان أو طائر أو أي هيئة يريدها من

يمتلك تلك الصيغ السحرية.

وفي مسرحية «علي بابا» وظفت الصيغة السحرية «افتح يا سمسم» كما وردت في أصل الحكاية الشعبية، وأدت إلى تطور الأحداث في المسرحية، فبطل المسرحية «علي بابا» يكتشف الصيغة السحرية التي من خلالها يفتح باب المغارة ويمتلك المال الوفير، الذي كان سببا في تطور شخصيته من رجل يعطف على الفقراء ويرفض الغش في التجارة إلى لص لا يحب الفقراء ويكره العطف عليهم، فنال في النهاية جزاء سرقته.

أما الأدوات السحرية فهي تتعدد في الحكايات الشعبية، وتأخذ صورا متعددة، ومن أبرز هذه الأدوات الخاتم السحري، وطاقية الإخفاء، والبساط السحري، والمرآة المسحورة، والعصا السحرية التي تحقق لصاحبها كل ما يطلب من الأمور.

ويحصل البطل على الأداة السحرية بطرق مختلفة، فنجد في عدد كبير من القصص التي تروى عن ملكية أدوات سحرية، أنه تقع بين يدي البطل هذه الأدوات السحرية بحيلة يخدع بها بعض الشياطين أو المردة أو الساحر الشرير كما في حكاية علاء الدين والمصباح السحري، وأحيانا أخرى تكون الأداة السحرية مكافأة للبطل نظير قيامه بأعمال مهمة أو لحسن صفاته.

وقد وظف العديد من كتاب مسرح الأطفال الكثير من الأدوات السحرية المستمدة من «ألف ليلة وليلة» في أعمالهم المسرحية، وذلك من أجل خلق عالم خيالي مثير يعجب به الأطفال وينجذبون إليه مع تقديم عالم الواقع الذي يسير جنبا إلى جنب مع عالم الخيال.

وتتنوع الأدوات السحرية وتختلف في الشكل والوظيفة، ففي مسرحية «حلم علاء الدين» وظف الكاتب الخبرة القديمة كأداة سحرية، والتي توهم بطل المسرحية بأنها المصباح السحري، وبذلك لم يوظف الكاتب الأداة السحرية كما في أصل الحكاية الشعبية، لكنه بنى الحكاية في المسرحية على توهم البطل بأن المحبرة هي المصباح السحري، وقدم الكاتب فكرته من خلال تلك الأداة، والتي اختلفت في الشكل عن الأداة السحرية في



الأراجوز التركي

الحكايات الشعبية، كما أنها اختلفت في مضمونها كذلك، فهي لم تقدم إلى البطل ما يتمناه كما في أصل الحكاية الشعبية، وإنما كانت وبالا عليه وسببا في تعاسته، لكن البطل تعلم قيمة عظيمة من خلالها، وهي أن الإنسان لا يستطيع أن يحقق أحلامه بالتواكل، وإنما تتحقق الآمال بالجد والعمل.

وفي المسرحية الألمانية «هردبيس الزمار» وظف الكاتب الناي السحري كأداة سحرية تساعد البطل على التخلص من الفئران التي كانت تهدد المدينة، وفكرة المسرحية مستوحاة من إحدى الحكايات الشعبية الألمانية، فمن خلال الناي السحري استطاع هردبيس أن يخلص المدينة من الفئران ويلقي بهم في البحر.

كما تتضمن مسرحية رحمة وأمير الغابة المسحورة العديد من الأدوات السحرية كالعصا السحرية التي تساعد حكيم المدينة في تحويل المدينة إلى غابة، والأمير إلى أسد، وسكان المدينة إلى حيوانات ضارية، والعصا السحرية هي الأداة نفسها التي استخدمتها المرأة العجوز في مسرحية «سندريلا» لتحويل فستان سندريلا من قديم مهلهل إلى آخر في غاية الروعة والجمال.

وبذلك نجد أن الأدوات السحرية قد تكون مساعدة للبطل وتحقق له كل أحلامه كما في مسرحيات سندريلا، وهردبيس الزمار، ورحمة وأمير الغابة المسحورة، وقد تسبب العديد من الصعاب التي تواجه مصير البطل كما في مسرحية حلم علاء الدين، ويتأتى اختلاف الكتاب في توظيف تلك الأدوات السحرية في الغرض والهدف التربوي الذي يسعى كاتب الطفل إلى بثه في نفوس جمهور الأطفال.

في مسرح خيال الظل بتركيا يحتفظ المهتمون بالفنون الشعبية بنصوص أصلية لمسرحيات عرضها مسرح الظل التركي على مدى تاريخه الطويل، منها مسرحية «الأراجوز غنيا»، وفيها يخون الأراجوز الأمانة، ويستولي على أموال تاجر غريب تركها لديه، ويبدأ في اختيار الراغبين في العمل عنده، باعتبار أنه أصبح من رجال المال والأعمال!. وفي مسرحية «الصفصافة اللعينة»، نجد الفتى (حسن)، وقد حبسه جني يعيش في شجرة الصفصاف المسحورة؛ وينجح الحسيب في فك السحر وإعادة حسن إلى صورته الآدمية، وفي إحدى المسرحيات يخوض الأراجوز مباراة في قرض الشعر وإلقائه، ينافسه فيها عدد من المنشدين، الذين يبلون بلاء حسنا؛ فلا يكون أمام الأراجوز من وسائل للنيل من تفوقهم الواضح على موهبته المتواضعة إلا أن يلجأ إلى الفظاظة والسماجة!.

ويميل «الحسيب»، الشخصية الثانية في مسرح الظل التركي، إلى استخدام لغة مسجوعة بينما يتحدث الأراجوز لغة دارجة. وبالإضافة إلى ذلك فإن ثمة اختلافات أخرى بين الشخصيتين، تساعد في جدل خيوط الدراما في عروض هذا المسرح؛ منها أن الحسيب واسع الثقافة، ويستطيع أن يتحدث في أمور كثيرة، ابتداء من الموسيقى، مرورا بآداب السلوك الأرستقراطي، حتى أعمال البستنة أي فلاحة الحدائق. وهو يفعل ذلك تحذلقا، ورغبة في اكتساب إحساس بالأهمية. أما الأراجوز، فهو شديد الالتصاق بالواقع، ولا يهمه سوى توفير سبل العيش لنفسه ولأسرته، غير أنه محدود الموارد، متعطل عن العمل في معظم الأحيان؛ وهو يضيق ذرعا بثقافة الحسيب المتعالية، ويتعمد خداعه من وقت إلى آخر.

المراجع

1 - د. أحمد نبيل أحمد - العناصر الخرافية.. مصدر إبهار وتثقيف للطفل «مسرح الطفل نموذجا». 2010 - مؤسسة الأهرام - القاهرة.

2 - سمير عبدالباقي: مسرحية حلم علاء الدين، القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1994.

3 - ألفريد فرج: مسرحية رحمة وأمير الغابة المسحورة، القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1989.

4 - السيد حافظ: مسرحية قطر الندى، ط1، القاهرة: العربي للنشر والتوزيع، 1996.

5 - ألفريد فرج: مسرحية هردبيس الزمار، القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1989م.



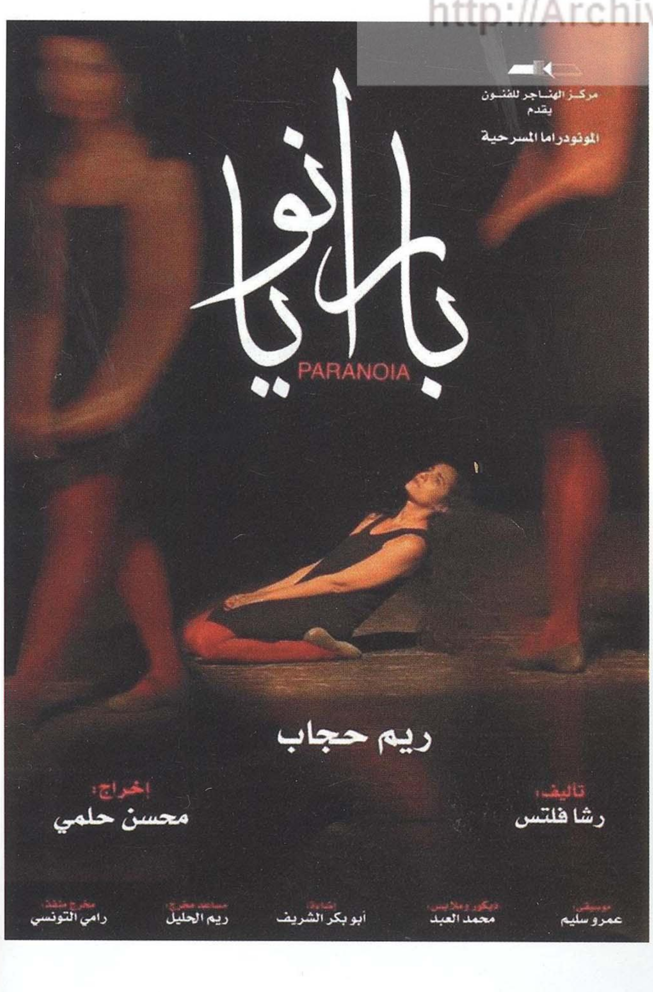
فن الأراجوز يمكن تقديمه في الشوارع

إخراج محسن حلمي وتأليف رشا فلتس وعُرضت على مسرح الهناجر في القاهرة

بارانويا.. حين يصبح الموت حياة

لا أنكر أن ما دفعني إلى الحرص على مشاهدة مسرحية (بارانويا) تأليف رشا فلتس التي قدمت في شهر مايو الماضي على مسرح الهناجر بدار الأوبرا المصرية، بعد انقطاع دام ما يقرب من الثلاثين عاما عن مشاهدة المسرحيات، هو اسم المخرج محسن حلمي، والذي شاهدته في بداية تعلقي بالمسرح، وبخاصة مسرح الطليعة، إبان فترة إدارة المخرج سمير العصفوري عام 1975، والذي شهد في عهده طفرة مسرحية، وأسس ساعتها قاعة «79»، وجاءت التسمية لسعة القاعة التي كانت تضم «79» كرسيًا فقط، ثم تحول الاسم إلى قاعة صلاح عبد الصبور وكانت نموذجا للقاعات التجريبية والتي شهدت البداية لممثلين كانوا في أول طريقهم الفني، ومنهم على سبيل الذكر لا الحصر: محمد كامل، محمود مسعود، أحمد راتب والراحل إبراهيم يسري وغيرهم، وكان مسرح الطليعة يموج بالعديد من المسرحيات الأجنبية المترجمة، التي كان يقوم بإخراجها المخرج سمير العصفوري بعد أن يضفي عليها صبغتها المصرية الخالصة تحت اسم «رؤية مسرحية»، وكذلك المسرحيات المونودرامية، فكانت هناك مسرحية «الحصان» للفنانة الراحلة سناء جميل من تأليف كرم النجار وإخراج أحمد ذكي، وكنت أشاهدها وهي تحضر قبل موعد البروفة بساعات لتطمئن بنفسها على الديكور والإكسسوارات، ولا تقبل بأي تأخير أو إهمال، وكانت تقابل ذلك بصرامتها المعهودة، مسرحية «عديلة» للراحلة نعيمة وصفي، تأليف: نهاد جاد وإخراج زينب شميس، كما قدم أحمد راتب تجربة «من العطش ما قتل» وأخرجها لنفسه، وأخرج سامي صلاح مونودراما «أشجع الرجال» بطولة محمد فريد، ومسرحية «التربيع والتدوير» بطولة: أحمد ماهر، تأليف: عز الدين المدني وإخراج سمير العصفوري. وكانت هناك «الكارنيهات» المخصصة للطلبة - وكنت منهم حينذاك - والتي تسمح لهم بحضور العروض بأسعار مخفضة، كما كانت تسمح لحامليها بحضور البروفات لبعض العروض أحيانا.

محمد جمال الطيب
ناقد مسرحي - مصر

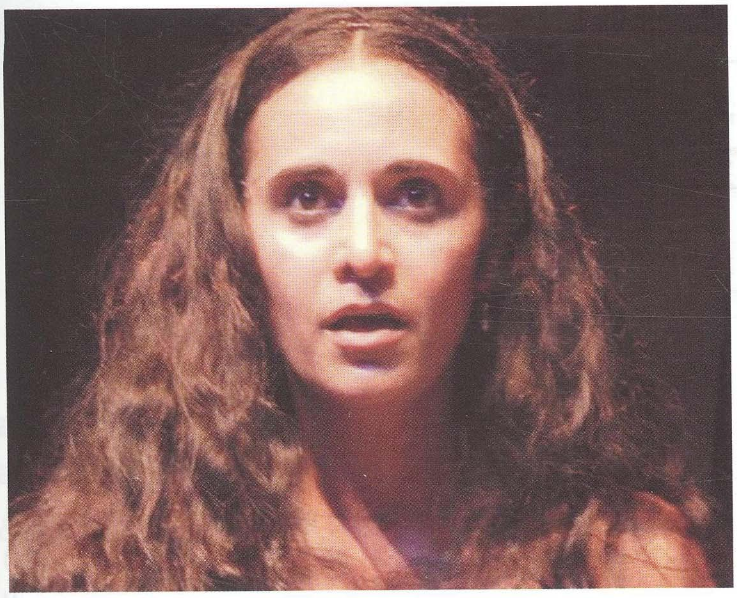


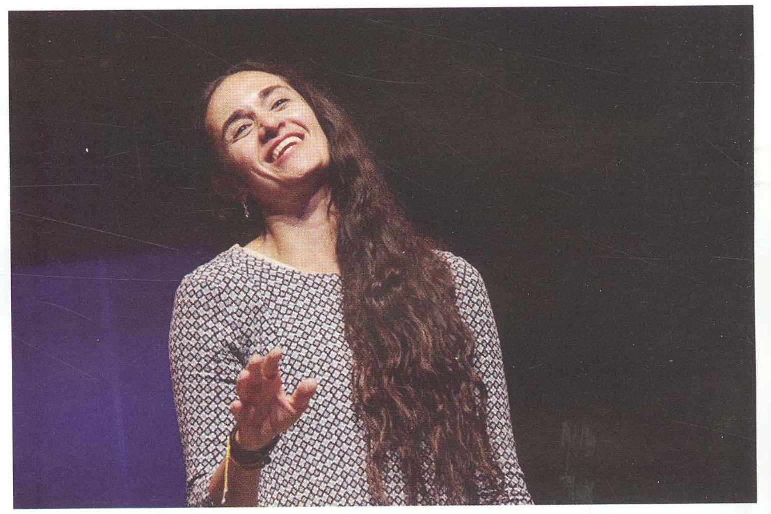
قد تكون هذه المقدمة الطويلة مدخلا لبداية معرفتي بالمخرج محسن حلمي، والذي توقعت ساعتها أنه تلميذ نجيب في مدرسة سمير العصفوري، والتي من أبرز سماتها الإبداع والابتكار والخروج عن المألوف، وأصبحت أتابعه عن بُعد نظرا لبعدي الجغرافي عن القاهرة، حتى أتاحت لي الظروف السعيدة أن أكون موجودا في بداية عرض مسرحية (بارانويا)، فكانت الفرصة التي لم أضيّعها.

«الموت خوف.. السلام حياة»

تبدأ المسرحية والبطلة (ريم حجاب) يداهمها «كابوس»، نعيش أحداثه معها وهي تسرد لنا معاناتها كأنثى في مجتمع تغلب عليه «الذكورية»، ينظر إلى المرأة/ الأنثى كوعاء يفرغ فيه فضلاته ويشبع غريزته، فهي كائن لا قيمة له، والوساوس تصارحها بحقيقتها لديه: «إنك بالنسبة إليه نملة»، هي تشعر بعدم قيمتها في هذه الحياة التي تعيشها، فتقول عنها: «ياريتني ما اتولدت.. أزعجت ناس كتيرة».

من خلال السرد تعود بنا البطلة إلى الوراء (فلاش باك)، لتحدثنا عن طفولتها، وهي لم تبلغ بعد الرابعة من عمرها، وتعرّفها على الموت في هذه السن المبكرة، وذلك من خلال وفاة جدتها التي كانت تحبها وتتعلق بها، ومصاحبتها للموت من خلال مجاورتها لنعش الجدة إلى حيث سيتم دفنها. ثم فترة مراهقتها وقد بلغت السادسة عشرة من عمرها، وقصة حبها التي أفشلها الخال وأمرها بقطع علاقتها مع هذا الشاب الذي أحبته، لكن قصة الحب هذه أشعرت الخال بأنوثتها، فيحاول

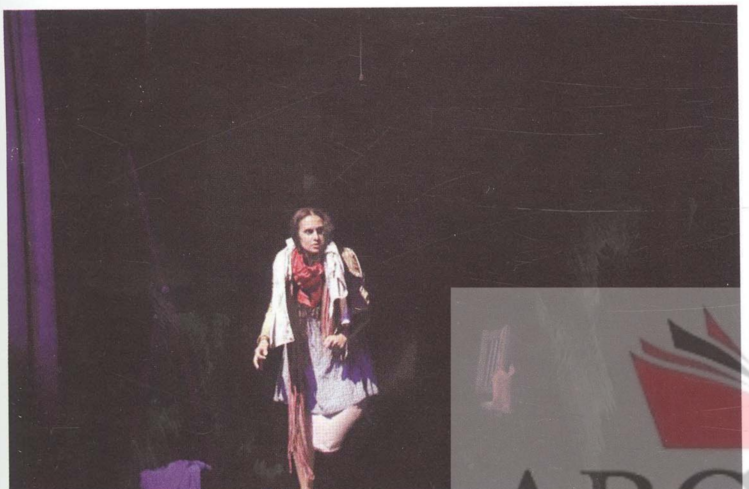


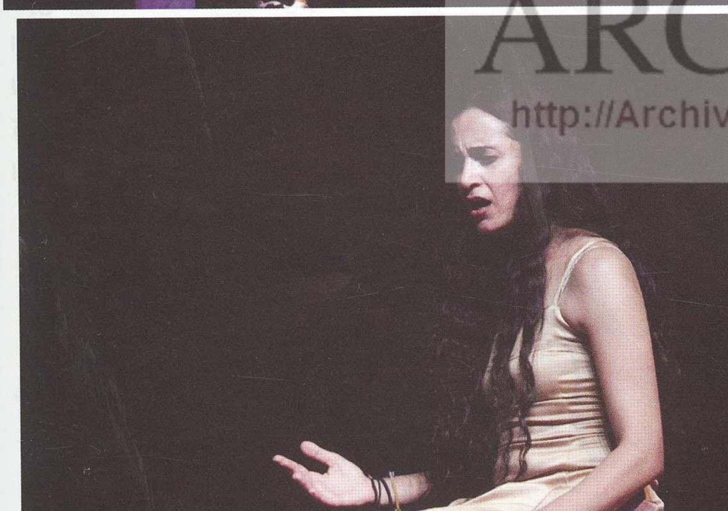


التحرش بها واغتصابها! ما دفعها إلى الفرار. لكن هذه الحادثة تسببت لها في عقدة لازمتها طوال حياتها، وكان تذكّرها يدفعها للشعور بالغثيان والرغبة في التقيؤ.

تعاني البطلة/ الأنثى من كل ألوان القهر النفسي ووضاعة حالها وتفاهتها، والإحساس بأنها مكروهة وضائعة، ومن تسلط الرجل وسطوته، فتخاطبنا قائلة: «لا أستطيع التمسك بالحياة.. أكثر من ذلك». وكأنثى تحلم بفارس الأحلام ولكن ليس الذي سيخطفها على حصانه الأبيض، ولكن هو كما تقول: «مَلكْ سيأتي بالهيليكوبتر ويأخذني»، والذي تناديه: «يجب أن تأتي وتأخذني عنوة»، لكَنها تنتبه إلى حلمها المستحيل في ظل مكانتها المتردية، فتنتبه إلى استحالته، قائلة بحسرة: «أنا مستباحة.. شَحَّاتة». تشعر البطلة/ الأنثى بأنها كعروسة «الماريونيت»، التي تحركها خيوط غير مرئية تسلبها إرادتها، والتي تحاول أن تتمرد على ما هي عليه، وتصرخ فيهم: «عقلي تملّكتوه والآن جسدي». تصل البطلة إلى قرارها الذي ترى فيه النهاية لتلك المعاناة، فتقرر التخلص من حياتها بالانتحار، قائلة: «الموت خوف.. الموت بدء الحياة»، فحياتها التي تتمناها ستجدها ونعيشها هناك حيث العالم الآخر، فتهرب إلى النداء الذي تجد عنده الأمان والسلوى، بمخاطبته لها الدائمة والمستمرة: «لا تخافي إنّي معك.. أنا الذي شكّلتك».

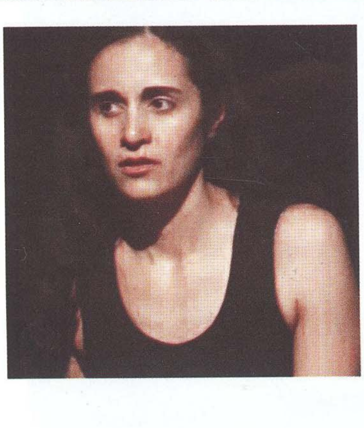
كل هذه المعاناة وصور القهر النفسي والجسدي، عبّرت عنه باقتدار الممثلة ريم حجاب، التي استحوذت على عقول وعيون المشاهدين، واستطاعت أن تمتلك مشاعرهم وحواسهم طوال ساعة كاملة، هي مدة عرض المسرحية، كما كان الديكور

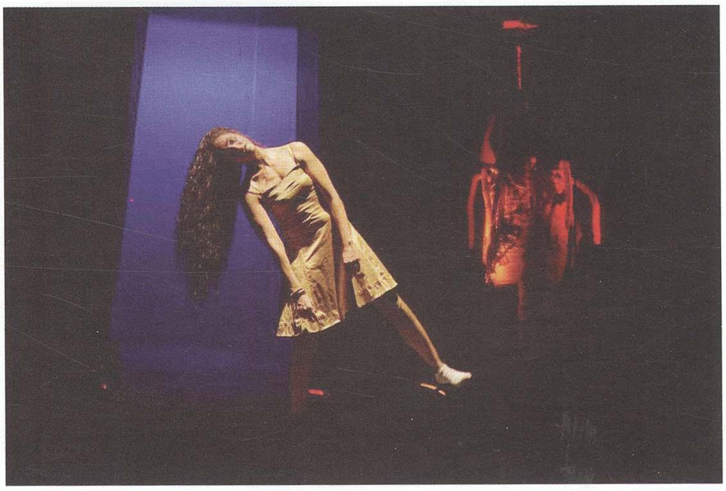






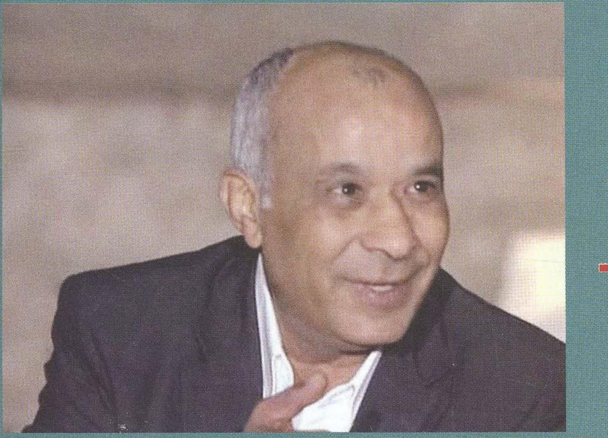
ريم حجاب بطلة العرض





(محمد العبد) دالا وموحيا من خلال الستائر السوداء التي أحاطت بجوانب المسرح، والأشكال التي تتدلى من السقف، كأنها تشخيص لحالة الكابوس الذي تعيشه عندما تتسلّط الإضاءة عليها، كما لجأ إلى تقسيم المسرح إلى مستويين يفصل بينهما «رامب» للصعود إلى أعلى في عمق المسرح، مكتسيا باللون الأزرق السماوي، والذي يصدر منه صوت الهاتف كأنه يأتي من السماء؛ وهو الذي تصعد إليه في النهاية، كأنها تصعد إلى السماء، كما كان للإضاءة (أبو بكر الشريف) والموسيقى (عمرو سليم) دور متميز خلال العرض، فأديا معا دور الستارة في غيابها، والتي عمد المخرج إلى إخفائها، للتأكيد على التواصل بين البطلة على المسرح وجمهور المشاهدين في الصالة. كما نجحت المؤلفة (رشا فلتس)، من خلال النص «المونولوج»، وأدواتها المساعدة «الديكور - الإضاءة - الموسيقى - الملابس»، في أن تصنع نصًا مُحْكَما؛ متماسكا لا ترهل فيه، فالمشاهد مشدود إلى المتابعة بلهفة وشوق شديدين من دون أن يتسرب إليه أدنى ملل أو ضجر طوال مدة العرض من خلال البطلة الفرد، ومن خلال مونولوج باللغة الفصحى، لجأت خلاله في بعض جمله - عن عمد - إلى اللغة العامية، للتأكيد على وصول المعنى للمشاهد، كعبارات «خللي بالك»، التي تعلن فيها رفضها للتعليمات والتحذيرات المتكررة، وعبارة «مش لاقية نفسي»، للحالة النفسية التي تعيشها، مما يضيف للحوار ولا ينقص من فصاحته وجديته، كما يحسب لها عدم تسمية البطلة، كأنها بهذا لا تعني شخصية بعينها، لكنها تقصد المرأة/ الأنثى على وجه العموم.

محسن حلمي



مخرج مسرحي مصري، تخرج في كلية الحقوق جامعة عين شمس، وبدأ ممارسة المسرح كهاو في العام 1971، وبدأت مسيرته الاحترافية منذ العام 1981.

قدم خلال مسيرته العديد من الأعمال المسرحية المهمة منها: عريس لبنت السلطان، فيما يبدو سرقوا عبدو، حلو وكداب، أولاد ثريا، الكابو، العار، والشيء، و«الساحرة» بطولة سميحة أيوب، و«طه» بطولة أشرف عبد الغفور والممثل الفرنسي كريستوف روكسيل، و«ليلة عيد الميلاد» تأليف توماس بيرنهارد وبطولة الفنانة بوسي على مسرح الهناجر، ومن آخر أعماله مسرحية «بارانويا» تأليف رشا فلتس وتمثيل ريم حجاب، ومسرحية «ألف ليلة وليلة» بطولة بطولة الفنان القدير يحيى الفخراني على خشبة المسرح القومي، في مبادرة لإعادة الجمهور للمسرح في شهر رمضان الماضي.

كما شارك في العديد من المهرجانات الإقليمية والدولية وحصل على العديد من الجوائز والتكريمات كان آخرها في المهرجان القومي عام 2014.

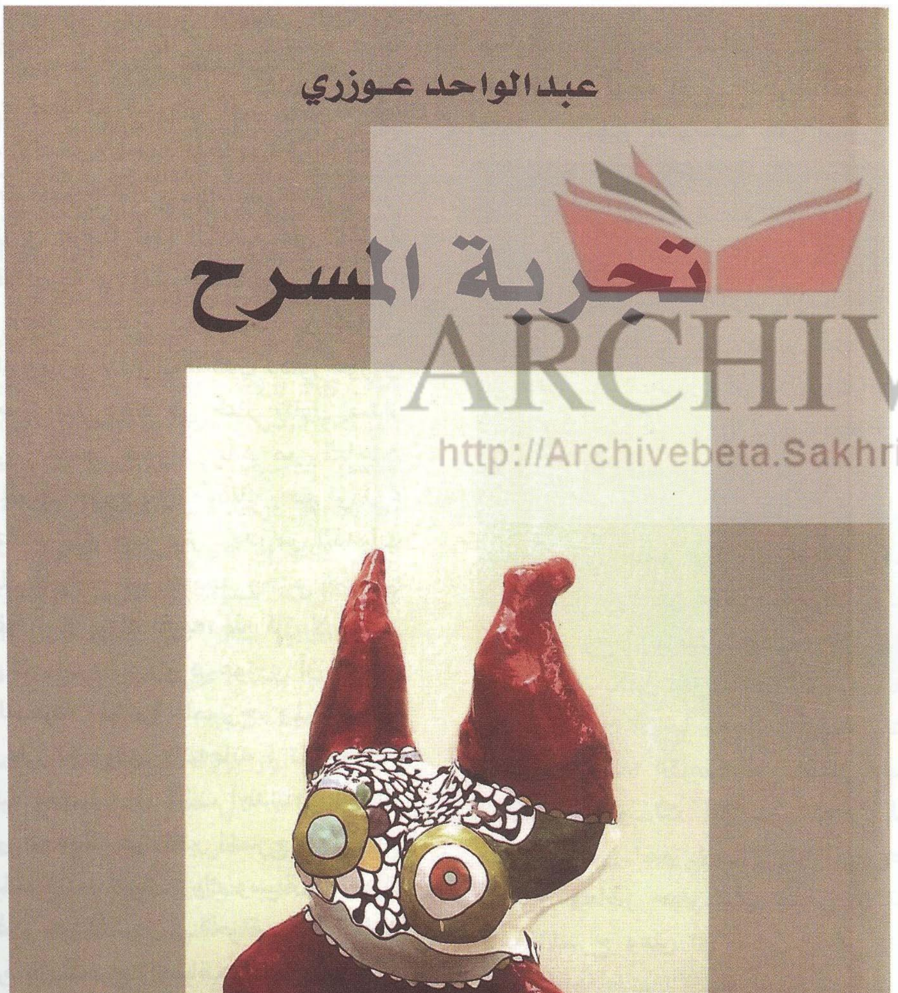


كتاب حاول من خلاله عبدالواحد عوزري صيانة الذاكرة

تجربة المسرح في المغرب

يضم كتاب «تجربة المسرح» للمسرحي المغربي دكتور عبدالواحد عوزري بين دفتيه مقالات نشرها في أزمنة ومناسبات مختلفة وأحيانا متداخلة، ووردت وفق التتابع التاريخي لكتابتها أو نشرها في الصحف والمجلات. وللوهلة الأولى، يبدو للمتلقي أنه لا يوجد أي شيء موحد يجمع بين موضوعاتها المختلفة، لكن القراءة الثانية تشي برؤية «تجمع بينها فكرة مشتركة تبرز كيف يمكن أن يكون لنا في المغرب مسرح على مستوى طموحنا، أو مسرح من طموحنا».

هشام بن شاوي
ناقد- المغرب



غلاف الكتاب

يشير عوزري في مقدمة كدتابه إلى أنه سبق أن كتب أن بداية المسرح المغربي كانت في بداية عشرينيات القرن الماضي، وأكد فيما بعد أن المسرح في المغرب أخذ طابعا احترافيا مع بداية الاستقلال، ليخلص إلى أنه عرف بداية وعيه وانطلاقته الحقيقية مع بداية السبعينيات ثم الثمانينيات. غير أنه بعد اشتغاله في إطار المسرح المغربي، ومساهمته في محاولة بناء صرحه، اتضح له أنه كان بإمكان المسرح المغربي أن يكون ذا إشعاع أكبر، ومع ذلك لا يمكن لطموحنا في أن يكون لنا مسرح مغربي مكتمل المعالم أن يتوقف عند هذا الحد، أي أن يتلخص في بعض المحاولات الشابة مع بداية القرن الماضي المتمثلة في تقليد المسرح المصري، ولو كانت تهدف بالأساس إلى أن يكون المسرح وسيلة لمقاومة الاستعمار الغاشم للبلاد، أو أن يستمد روحه وصيرورته من تدريبات موجهة إلى الشباب من طرف الحماية الفرنسية، وهي في ساعاتها الأخيرة، قبل مغادرة المغرب مرغمة، أو في الهياكل الموروثة عن هذه الحماية فجر الاستقلال، أو حتى في المحاولات الجادة لمسرح الهواة للثورة على هذا الواقع المزري لمسرح رسمي من دون آفاق، واقتراح مسرح بديل طلائعي يمارس بوعي وذكاء. وهذه المحاولات على الرغم من طابعها الجدي ووقعها التاريخي والتعليمي تظل في حدود مسرح الهواة الذي يبقى نشاطا محدودا رغم آفاقه الواسعة.

ويرى د. عبد الواحد عوزري أن الكثير من النصوص التي يتضمنها كتابه جزء من صدى المعارك التي خاضها المسرح المغربي لكي يستحق هذا الاسم، ويؤكد أنه ليس كتابا مطلبيا صرفا،

فهو يتضمن بعض القضايا الأساسية عن المسرح المغربي كإبداع، وشهادات في حق بعض المبدعين باعتبارهم من أهم أركان المسرح المغربي، كعبد الحق الزروالي، سيد أحمد أكومي، محمد عبد العزيز الطاهري، محمد الكغاط وثريا جبران، ويعترف بأن استعادة هذه الأوراق، مع أخذ مسافة مع الزمن، هي نوع من اكتشاف ذاته وذات كل الذين رافقوه أو رافقهم في هذه الرحلة الجميلة اللامنتهية؛ «الذات التي حلمت بالمسرح عشقا واختيارا ومهنة».

مسرح بيتر بروك

قارب عوزري عدة تجارب/نصوص مسرحية مغربية، مثل: «ديوان سيدي عبدالرحمن المجذوب» للطيب الصديقي: من المسرح إلى التلفزة، «مسرح اليوم»: الشجرة لا تصنع الربيع، «ظلال النص» لمحمد بهجاجي: في النقد والتاريخ والتنظير، «الحفل التنكري» لمحمد بهجاجي: بنية الشذرات، «زمن قال الراوي» لعبدالله شقرون: أو... زمن الحكي، «بلاغة الالتباس» لمحمد بهجاجي: قراءة أخرى لتجليات المسرح المغربي. وبسبب ضيق الحيز، اقتصرنا في عرضنا لهذا الكتاب على المقاربة اليتيمة لتجربة من المسرح العالمي.

تحت عنوان «مسرح بيتر بروك، بين تعايش الأضداد وتمازج الثقافات»، كتب دكتور عوزري عن تجربة بيتر بروك من خلال تناول إصدار جماعي، تقاسم محاوره عدد من الباحثين تحت إشراف جورج باني، «وذلك راجع إلى نوع من التقدير إزاء حذر بيتر بروك من الذاتيات الفردية، فالواحد منا لا يجد وحده الجواب، كما يقول بيتر بروك نفسه، لذا كان لا بد من العمل الجماعي»، ويرى د. عوزري أن الكتاب نتاج للمعرفة المباشرة للمسرح، ولمسرح بيتر بروك على الخصوص، فإنتاجاته لم تكن أحداثا مسرحية فحسب، بل كانت أحداثا في الحياة. وعوض الحديث عن تأثير المسرح في الحياة، كان المسرح عند بيتر بروك وسيلة في الحياة كما نفكر عبر المسرح في الحياة. هذه العلاقة المباشرة بين المسرح والحياة هي إحدى الدعائم الأساسية للممارسة المسرحية عند بيتر بروك. فجاء الكتاب كمقاربة بين التاريخ والجماليات، بين الواقع والمتعة، بين الحدث الحاصل والمتعة المعيشة، كما يطرح الكتاب مشكلا عميقا لطالما شغل المبدعين والدارسين ألا وهو صعوبة الكتابة حول الممارسة المسرحية. «كيف يمكن ترجمة إبداع مسرحي حي إلى كلمات وصور جامدة؟ لذا يرى جورج باني أن ما يحول دون ضياع الإبداع المسرحي عملية مستحيلة كالترجمة، لكن بقدر ما هي مستحيلة بقدر ما ينبغي محاولة القيام بها. فلا نتوقف عند عملية إبراز جماليات المبدع بل نقوم كذلك بصيانة الذاكرة».

بدأ المسرح في المغرب في عشرينيات القرن الماضي وأخذ طابعًا احترافيًّا مع بداية الاستقلال

وتبقى الكتابة حول تجربة ما، حسب بيتر بروك، محاولة بعيدة جدا عن الهدف، «فالتجربة المسرحية لا توجد إلا في التجربة نفسها، وقد يكون مجموع الدراسات عن المسرح، إن لم يرافقها الحذر الشديد، عالما موازيا لعالم المسرح الذي هو نفسه عالم مواز لعالم الحياة، ولأن المؤلفين لم يعيشوا التجربة التي يكتبون عنها، فلن يستطيعوا إلا الإشارة إليها».

وفي قراءته لتجربة بيتر بروك قبل المرحلة الباريسية، لاحظ عوزري أن بيتر بروك اعتبر أن الإخراج لا يمكن أن يأتي إلا تدريجيا بالاحتكاك بالممثلين، وأن المخرج الذي يأتي إلى التدريب الأول وقد سجل كل التحركات يعد مسرحيا متحجرا. وفي خضم عمله بمسرحيات شكسبير تساءل بيتر بروك عن علاقة مسرحيات شكسبير بقاعة المسرح الإليزبيتي، فاهتدى إلى أن هذا المسرح كان يعمل وفق قاعدة تقريب الممثلين من الجمهور تقريبا يجعل الخشبة تلتصق بالجمهور. هذه القاعدة هي أساس المسرح الشكسبيري، وبذلك كان من الأوائل الذين طرحوا إحدى أهم الإشكاليات التي يعرفها المسرح المعاصر حول كيف ينبغي أن تكون قاعة المسرح وعلى أي أساس ينبغي بناؤها وتصميم هندستها.

وعلى عكس الكثير من الجماعات المسرحية التي شغفت بالبحث والتجريب، واختارت الهروب من المؤسسة والاتجاه إلى المختبر، زاوج بيتر بروك بين الاتجاهين (المؤسسة الرسمية والمختبر)، فنحن، كما يقول بيتر بروك، لا نستطيع الهروب من المؤسسة ولا الدعوة إلى تفتيتها، ما يمكن القيام به هو تنظيم حركة المقاومة الداخلية والعصيان المنظم من الداخل. وبعد سنوات من العمل في إطار المؤسسة، سيغادرها ليخلق كيانا مستقلا بباريس، معترفا بأن المؤسسة كالأوبرا تقاوم، ولمحاربتها فعلا يجب مغادرتها.

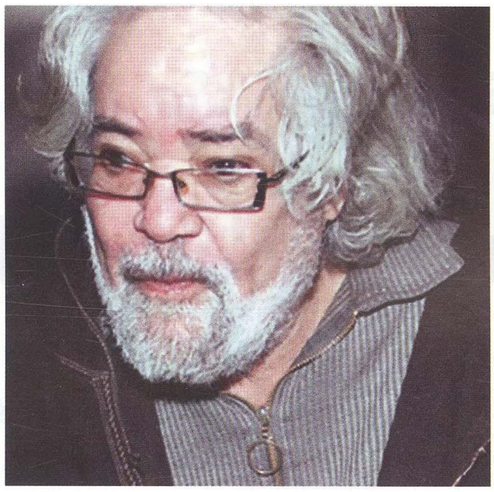
والبداية الحقيقية لما يسميه عبد الواحد عوزري جماليات بيتر بروك كانت مع إخراجه لمسرحية «الملك لير» لشكسبير حين اهتدى إلى شكل من المعاصرة في تعامله مع المسرحية التي كتبت منذ عدة قرون، ففي هذا العمل اكتشف بيتر بروك لأول مرة قيمة الفضاء الفارغ، فلم يعتمد في المسرحية كديكور إلا على أوراق نحاسية كبيرة جدا، وكان تأثير برتولد بريشت واضحا في تعامل بيتر بروك مع هذا الفضاء الفارغ باستعمال بعض الأدوات من دون أصباغ أو تزيين، أدوات تحمل ألوانها الطبيعية إضافة إلى علامة الزمن (الخشب الطبيعي مثلا). وسيعمق بيتر بروك هذا الاتجاه في تجربته.. اتجاه حذف الديكور وحذف الزخرفة وحذف كل شيء، غير أن هذا الحذف الممنهج لم يأت انطلاقا من قرار نظري، بل جاء نتيجة التجريب والممارسة وخلاصة لعمل مخرج أصبح يتقن مهنته.

وعند تقديمه لمسرحية بيتر فايس «مارا ساد»، التي تعد نوعا من التأمل في الحمق والتاريخ، اعتقد المتتبعون ، نظرا لأن المسرحية أتت في مرحلة معينة من أبحاثه المختبرية، أن إخراجه كان عبارة عن خلاصة لتقنيات برتولد بريشت وأطروحات أنطوين أرطو، فرد بيتر بروك رافضا نعت عمله بالخلاصة لأن الأضداد ظلت في هذا العمل في وضعية المجابهة وليست هناك خلاصة أو وفاق بل ثمة عملية لتعايش الأضداد، وظلت هذه التجربة، التي نقلها إلى فيلم سينمائي، متميزة في عمله لدرجة جعلته يعلن سنة 1970 أن «مارا ساد» بالنسبة إليه عبارة عن مفترق طرق تربط ما قام به في الماضي بما يبحث عنه الآن. وهو لا يخشى إعلان تأثره بصنائع فكرية وتجريبية متعددة ومتناقضة أحيانا، بل يؤكد أن حظنا الوحيد هو تفحص الطروحات المتناقضة لكل من أنطوين أرطو ومايرخولد وستنيسلافسكي وبرتولد بريشت لمجابهتها مع ظروف الحياة التي نشتغل في إطارها.

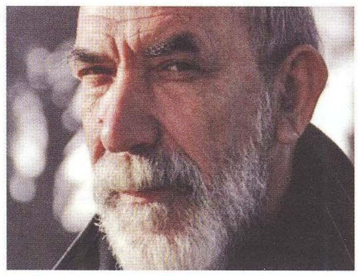
وإذا كان قد ركز أحيانا عمله حول الاتجاهات التي حاول أنطوين أرطو نفسه اختراقها، فهو يعود دائما ليصحح الخطا معلنا أننا عندما نكون بصدد أنطوين أرطو ينبغي أن نميز بين الرجل والتابعين له، ذلك أن أنطوين أرطو لم يصل قط إلى تحقيق مسرحه، فتطبيق نظرياته يعد خيانة له لأننا لن نستطيع أن نستغل إلا جزءا من فكره.

في العام 1966 استطاع بيتر بروك أن يصل إلى تحديد اتجاه لبحثه وصياغة سؤال لهواجسه:

«كيف يمكن لشيء جوهري أن ينقل بواسطة محرك حي؟ نعود دائما إلى المعضلة نفسها»، حيث كانت حرب فيتنام مناسبة بالنسبة إليه للقاء بين مسرح الوقائع الحية وممثلين أحياء عبر مسرحية «إس»، إذ جعل المسرح حدثا يتحدث عن الحاضر في لحظة الحاضر.
وبعد هذه التجربة قل إنتاج بيتر بروك، وأصبح أعمق مع تحديد اتجاه عام لهذا التوجه بإعلانه أننا نعيش زمنا فيه كل شيء يتطور ولا يمكن للبحث فيه إلا أن يكون بحثا في الشكل؛ تحطيم الأشكال القديمة بتجريب أخرى جديدة، إيجاد كلمات جديدة، علاقات جديدة، أماكن جديدة، وبنيات جديدة. كل ذلك ينتمي إلى المسلسل نفسه، وكل العروض التي تقدم ما هي إلا طلقات صوب هدف غير مرئي، ويضيف بيتر بروك أنه من العبث الاعتقاد بإمكانية عرض، أو جماعة من الممثلين، أو أسلوب، أو منهجية للعمل أن يكشفوا لنا عما نبحث عنه. فالمسرح لا يمكن أن يتقدم في عالم يتحرك، يتعرج أو يتقهقر، إلا بشكل منحرف. ما يمكن معرفته هو أن المسرح في حاجة إلى ثورة مستمرة.
وعند استقراره بباريس في 1968، أعلن بيتر بروك عن ثيماته الكبرى: « يرتبط ما هو أخلاقي بما هو جمالي في عمل الممثل»، وكوّن في باريس المركز الدولي للأبحاث المسرحية مع ميشلين روزان، حيث رفض الهواة في مركزه، لأنه لا يعتقد في إمكانية القيام بأي شيء بأياد فارغة، وفتح المجال لمحترفين لهم تكوين قريب منه أو اشتغلوا في اتجاهات موافقة لما يطمح إليه.
وبغية معارضة التقسيمات التي يعرفها العالم ويعيشها المسرح، ولو معارضة رمزية، حث على أن يكون المركز دوليا ينتمي أعضاؤه لجنسيات وأصول عرقية مختلفة، محاولا من خلال هذا المزج العرقي أن يظهر كيف يمكن للتفاهم أن يحصل بين أناس يبدون مختلفين، وكيف يمكن أن يتم هذا التفاهم من دون «خلاصات» ومن دون «اتفاقات مغلوطة». وهكذا ستدخل الصبغة العالمية شيئا فشيئا لتكون فيما بعد مادة عروضه وهيكل مسرحه.
وعندما يعتقد دكتور عبدالواحد عوزري أن بيتر بروك سينحرف إلى ما عرفته الجامعات الأمريكية التي ظلت سجينة تصور للحرية المطلقة في العمل والعلاقات سواء الفنية أو الحياتية، يجده على العكس من ذلك يقر بأن ثروة الجماعة تكمن في وجود قائد حقيقي لا تنصبه المؤسسة، بل يلتمس مشروعيته من اعتراف جميع الأعضاء، وإذ يخشى كل أنواع الذاتيات الفردية يوظف الجماعة كحارس أمين ضدها، كوسيلة لتواصل مسرحي مغاير،



الطيب الصديقي



محمد الكغاط



بيتر بروك

وكميدان للتجريب حيث لا سلطة إلا سلطة التطبيق والممارسة، معارضا بذلك كل أولوية لا مشروعة، في رأيه، للنظرية في المسرح.
في مختلف مسارح العالم يفتتح المسرحيون عملهم مع مجموعة من الممثلين بكلمات أو خطابات يحاول المخرج من خلالها أن يحدد إطار عمله، ويعرف بمجمل تصوراته قصد تقريب الممثلين منه، غير أن بيتر بروك يخالف هذه القاعدة ليبدأ عمله مع جماعته مباشرة بتمارين صوتية وأخرى جسدية، أخذ بعضها عن تقاليد صينية قديمة، وعلق بيتر بروك على عمل الجماعة في بدايتها بأن صبغتها الدولية ساعدت على العمل في اتجاه العمل الجسدي بدل النص المنطوق، فكان العمل جسديا ثم تطور إلى لغة خيالية بأصوات غريبة يطلقها الممثلون من دون فهم معانيها، بل مع استيعاب قوتها التعبيرية خلق بذلك بداية التواصل بين أفراد الجماعة. بواسطة هذه التقنية عمل بيتر بروك على إبعاد ما يفرق أعضاء الجماعة أي اللغة بالاعتماد على ما يجمعهم، فبالرجوع إلى منابع اللغة، أي الأصوات، يؤكد أنه يعود إلى منابع المعاني.
من هنا، ستنطلق الجماعة عبر رحلة المعرفة والتعرف إلى المجهول، رحلة ستقودها إلى إيران ثم إفريقيا فأمريكا. لم يأخذ بيتر بروك وجماعته أي معدات مسرحية لهذه الرحلة باستثناء صندوق يحتوي على آلات موسيقية وآخر فيه ملابس بيضاء، وأربعة وعشرين قصبا وبساطا وعلبا من الورق المقوى من أشكال مختلفة.
ومنذ تجربة المسرح الخام، ظلت الساحة العمومية لا تفارق أعمال بيتر بروك المسرحية، ومنطلقا منها يعلن أنه يمكن اتخاذ أي فضاء فارغ ونسميه خشبة، وأن يعبر أحد هذا الفضاء تحت أنظار شخص آخر كاف ليكون هناك حدث مسرحي. وفي بحثه عن مزج الأضداد سافر بيتر بروك وجماعته، بعد إفريقيا، إلى الولايات المتحدة مغيرا مرة أخرى اتجاه بحثه ليعمل بتنسيق مع جماعات أخرى تبحث انطلاقا من محددات متقاربة بعض الشيء.
وبهذه التجربة تنتهي مرحلة التكوين بالرحلة وعبر الرحلة ليعود إلى باريس، ويقرر إنهاء حالة انغلاق المركز على نفسه وعلى البحث والتجريب لينفتح على الجمهور الواسع، فيختار شكسبير مرة أخرى.
وقد ابتكر بيتر بروك طريقة لتقديم مسرحية «مهابهاراتا»، التي تبلغ مدتها تسع ساعات، والمأخوذة من نص ملحمي غير مسرحي في الأصل يتمحور حول أسطورة هندية، سبق أن قدمها في مهرجان أفنيون خلال ليلة واحدة في صيف 1985، وفي باريس قدمت في ثلاثة أجزاء خلال ثلاث أمسيات؛ يؤدي المتفرجون عن الأجزاء الثلاثة مسبقا، ثم يحضرون لمدة ثلاث ليال متتابعة لمتابعة العمل المسرحي، ومن خلال هذه التجربة تمكن بيتر بروك من تحقيق حلم عجز عن تحقيقه العديد من المخرجين، ألا وهو المزج بين المسرح والحياة؛ حيث يصبح المسرح جزءا من الحياة اليومية، وتغدو الحياة اليومية جزءا من المسرح. وقد أبهرت هذه التجربة الباحثين وحيرت المنظرين.

كتاب يستلهم التراث العربي عبر عناصره المتعددة وشخصيته المميزة

رؤية فلسفية لفنون إسلامية

الفن ضرورة من ضرورات الحياة، فهو لغة عالمية يمكن للإنسان التخاطب بها حين تنقطع أمامه طرائق الاتصال، وتاريخ الفن هو المدخل والوسيلة لمعرفة الإنسان، فلولا ما سجله الإنسان القديم على جدران الكهوف وجداريات المعابد وأوراق البردي لما أمكننا معرفة شيء عن الإنسان القديم وكيف كانت حياته، والفن الإسلامي وصل إلينا في صورة شعر وتصوير وزخرفة وخط ومنمنمات ووظف الفنان المسلم إبداعاته عبر الفنون توظيفا ارتقائيا. ومن هذا المدخل صحبنا الأستاذ الدكتور بركات محمد مراد عبر كتابه «رؤية فلسفية لفنون إسلامية» الصادر عن مكتبة مدبولي القاهرة.

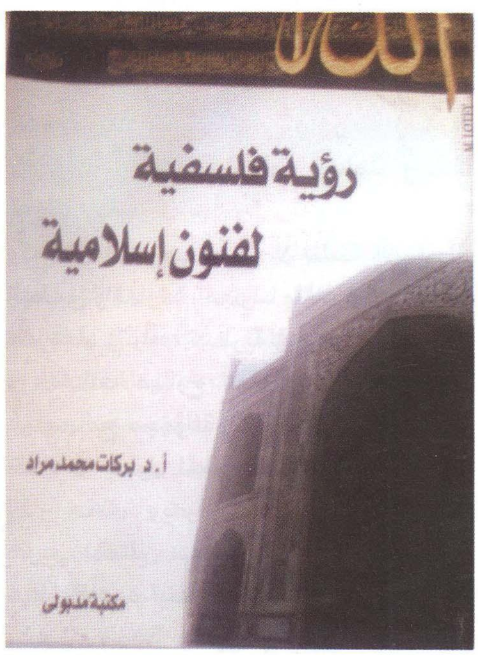
أشرف سعد
كاتب - مصر

الفن قد سبق العلم والفلسفة في حياة الإنسان، فالإنسان البدائي فنان قبل أن يكون فيلسوفا أو عالما، والفن لغة وتعبيرا أكثر بدائية من الفلسفة التي تحتاج إلى تنظير ومنطق وحجة وبرهان، والفن رؤية جمالية إنسانية، يصوغها الإنسان بعد أن يتفاعل مع ذاته ومع البيئة فيجسد لنا هذا التفاعل أعمالا فنية متعددة الرؤى ومتعددة الأحكام الجمالية عبر العصور وبفضل قدرة الإنسان على التعبير عن أفكاره بالكلمات استطاع البشر أن يعرفوا ما قدمته الإنسانية في عالم الفكر، كذلك بقدرة الإنسان على أن يعبر للآخرين بمشاعره عن طريق الفن، استطاع أن يجرب ما اختلج في نفوس الأمم السالفة من ألوان المشاعر وضروب الأحاسيس، وبهذه القدرة نفسها يستطيع الإنسان نقل مشاعره إلى الأجيال القادمة وأهمية الفن في نقل الأحاسيس والمشاعر لا تقل أهمية عن أهمية الكلام في تبادل الأفكار والتفاهم بين البشر.

وقد حركت الحرية ميل الإنسان إلى الخلق والإبداع، فأثرى عالمه بما أبدعته يداه مستخدما في خلقه فكرة ويديه والخامات المتاحة على الأرض. وما أبدعه الإنسان من فنون على مر التاريخ كان عنصرا مهما وركيزة أساسية في ارتقاء البشر والفن لا يعرف الحواجز، حواجز اللغة أو الوطن أو الجنس. إنه تعبير بشري عن الإنسانية في أوسع مجالاتها، وأوسع مفاهيمها والفن الجميل هو ذلك الذي يسهم في الارتقاء بحياة الإنسان سموا، ويساعد الإنسان على تقريب شقة الاختلاف بين ما يبغي وما ينبغي أن يكون.

وقد مثل الفن نشاطا بارزا وحيويا لا يمكن إنكاره في حياة المسلمين وحضارتهم، فنحن أمام حركة فنية مدهشة استمرت أكثر من ألف عام، ودلت على ذوق رفيع فمن قبة الصخرة في القدس والجامع الأموي في دمشق، إلى جامع القيروان في تونس وجامع بن طولون في مصر، ومن اختراع تقنية الخزف ذي البريق المعدني إلى آلاف القطع الخزفية الرائعة والمنحوتات الخشبية والعاجية والمعدنية إلى المخطوطات الحاوية على نماذج بديعة من أنواع الخط العربي وعلى رسومات ملونة قيمة وعلى الرغم من كثرة الدراسات التي قدمها المستشرقون في الفن الإسلامي خلال القرون الأخيرة، إلا أنهم لم يتوصلوا إلى فلسفة شاملة وشافية له، وقد حاول الدكتور بركات محمد مراد عبر كتابه (رؤية فلسفية لفنون إسلامية) أن يستنطق ويستلهم هذا التراث عبر عناصره المتعددة وأركان شخصيته المميزة، سعيا وراء فهم متفتح لمبادئ فلسفته فالفنون الإسلامية بكل ما تتخذه لنفسها من أساليب للتعبير إنما تنطلق من نقاط مختلفة على محيط الدائرة لتصب في مركز واحد للتوظيف الجمالي للفن الإسلامي.

وقد تطرق في كتابه إلى كثير من النظريات والرؤى الإسلامية في الفن والجمال حين تناول التصوير والزخرفة والعمارة تلك الفنون التي تأثرت إلى حد كبير



غلاف الكتاب

بالإسلام، ورصدت رؤاه الكونية العميقة وحاول جادا محاورة تلك الفنون الإسلامية عبر رؤاه الفلسفية خلال فصول كتابه السبعة.

والكتاب مكون من سبعة فصول، الأول: الفن الإسلامي، والثاني: الفن والجمال والإنسان، والثالث: المعاينة أو الحدث والتعبير الفني الإسلامي، والرابع: الرؤية الفلسفية للفنون، والخامس: العمارة الإسلامية والمحافظة على الهوية، والسادس: الخط العربي والرقش (الأرابيسك)، والسابع: الفنون الإسلامية والتعبير عن الهوية.

وختم كتابه بمجموعة من الملاحق والصور شملت الخط العربي والزخرفة والخزف والزجاج الإسلامي والعمارة والسجاد الإسلامي والنقود والمسكوكات.

الفن الإسلامي

اندفع التراث الإسلامي إلى الوجود عن طريق العقل والوجدان، وقد سبقته في ذلك (اليد) التي أبدع الله تكوينها وصاغ شكلها وأودع أطراف أصابعها سر الوجود وحقيقة الحياة، ولا توجد حضارة أولت فن الخط عناية أو اهتماما مثلما أولته حضارة الشرق الإسلامي، وقد أعجب الفنانون الأوروبيون في بداية العصور الحديثة بطرق الزخرفة في الإسلام ولا سيما الزخرفة النباتية Arabssque والمصور الهولندي المشهور (رامبرانت) كان من أوائل الذين اجتذبهم تصوير الأحياء في بعض الصور التي وصلت إلى يده من أحد البلاد الإسلامية وصنع نحو عشرين منمنمة مغولية واستنتج نسخا منها ما زالت واحدة منها موجودة في متحف اللوفر بباريس حتى الآن. وفي العام 1840م ألف (ميخائيل أنجلو) كتابا في شواهد القبور الإسلامية وأعقب ذلك كتاب آخر كان عنوانه «بحث في الصور الرمزية العربية» وكثير من متاحف العالم تزخر بروائع الفن العربي المصنوعة من المعدن أو الزجاج أو القماش وتزهو هذه المتاحف بما تحويه من

آثار عربية رائعة وصلت أسعارها إلى حدود خيالية.

الفن والجمال والإنسان

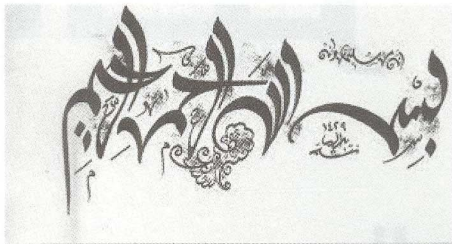
لا يستطيع منصف أن يُنكر دور الفن في خلق التوازن النفسي للإنسان وهذا مطلب عصري يحتاجه أكثر من أي وقت مضى، فالفن يأتي في مقدمة ضرورات حياة الإنسان المعاصر، والإنسان هو محور الوجود ومركز الإبداع الإنساني والفنان المبدع هو إضافة مستمرة إلى سجل الحياة الإنسانية في كل مجتمع وعلى مر العصور. وتاريخ الفن يرتبط ارتباطا وثيقا بتاريخ الإنسان نفسه، فلا وجود لفن من دون إنسان.

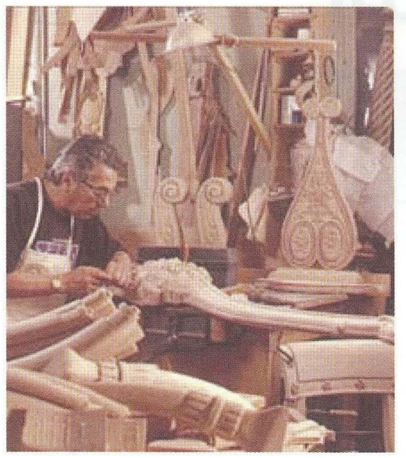
الرؤية الفلسفية للفنون

يختلف الفن الإسلامي في مختلف تجلياته ومجالاته عن الفنون الغربية قديما وحديثا لاختلاف الفلسفة التي توجهه فالفن الإسلامي لا يستهدف المنفعة المادية، ويؤكد أبو حيان التوحيدي المؤسس نظرية علم الجمال في الفكر الإسلامي (أن الإنسان الملهم المبدع إنما يتحقق بما يقدمه من خير ومنفعة وعلم للآخرين، فليس الفن ترفا وعبثا، بل رسالة وتعليم)، ويرى التوحيدي أن مراتب الإنسان ثلاث(فأحدهم ملهم فيتعلم ويعمل ويصير مبدأ للمقتبسين منه، وواحد يتعلم ولا يلهم فهو يمثل الأول في الدرجة الثانية، أي التعلم، وواحد يتعلم ويلهم فتجتمع له هاتان الخلتان فيصير بقليل ما يتعلم مكثرا للعمل بقوة ما يلهم.

الخط العربي والرقش (الأرابيسك)

نشأ الخط العربي ونبت في شمال الجزيرة العربية

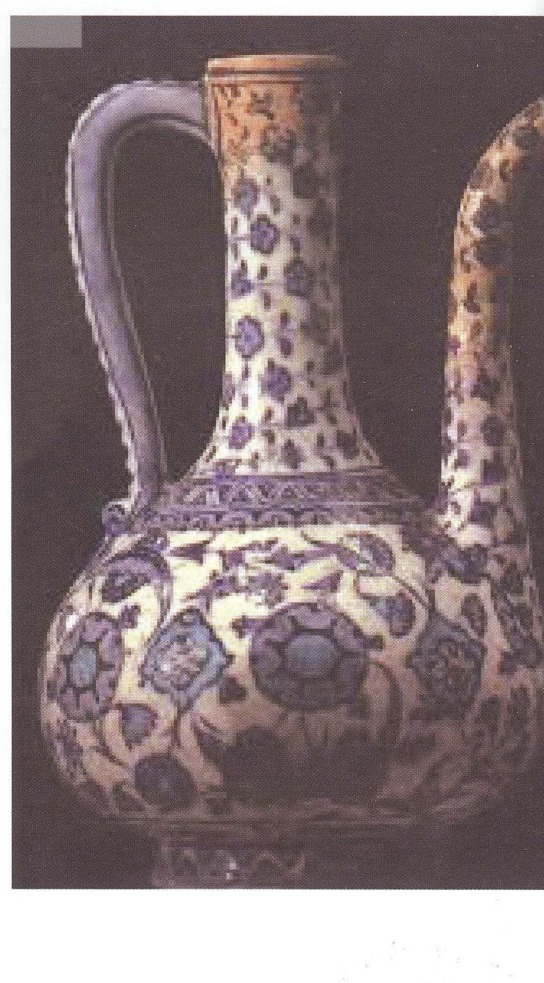




ومن المرجح أن تكون الكتابة النبطية قد انتقلت إلى الكتابة العربية في القرن الخامس الميلادي بينما يرى ابن خلدون أن الخط العربي نشأ في اليمن ومنها انتقل إلى الحيرة ثم قريش ولوحظ بعض التشابه في بعض الحروف لأن الكتابة ظهرت في شبه الجزيرة العربية لذلك أطلق عليها خط الجزم وهي وليدة تفاعل طويل عبر رحلات التجار العرب بين الشمال والجنوب، ولما كان خط المسند أكثر صلابة وقساوة من الخط النبطي، فقد تراجعت الكتابة به، خاصة أن هذا الآخر كان أسهل استخداما وبه طور عرب شبه الجزيرة العربية







قبل الإسلام كتابتهم ثم ظهر الخط الكوفي المشوب بلمسات في زوايا الجزم وفي عهد بني أمية ظهر بعض الكتبة والخطاطين منهم خشنام وخالد الهياج، وقطبه وغيرهم من الذين جودوا في كتابه النسخي القديم وظهرت أربعة أنواع هي: الجليل والطومار والثلث والنصف، وفي ذلك العهد أضيفت النقاط إلى الحروف وكان ذلك على يد أبي الأسود الدؤلي.

وقد كان الخطاطون أعظم الفنانين مكانة في العالم الإسلامي عامة وفي إيران خاصة لاشتغالهم بكتابة المصاحف، وقد كان الخط العربي وسيلة للعلم، ثم أصبح مظهرا من مظاهر الجمال يفيض بالحياة ويجري فيه السحر ومازال ينمو ويترعرع ويعطي أشكالا جديدة لكنه مازال محافظا على هيكله الأساسي ومازال الخط العربي حتى يومنا هذا يستقطب العديد من الباحثين والدارسين فقد جمع إلى جانب دلالته اللغوية وعلاقته الوثيقة بعلم اللسانيات، بعدا فنيا غرافيكيا بحتا وقيمة زخرفية لا مجال للنقاش فيها.

وفي فن الأرابيسك استطاع الفنان المسلم عبر تركيبات وتحليلات للأشكال أو عبر ابتكارات فيما بينها، أن يقسم تكوينات فنية مدهشة حقا، وهذا تعبير عن قدرة الفنان الخطية في التعبير عن حالة لا مرئية مطبوعة داخل النفس العربية من جهة، ومؤكدة ومثبتة من خلال العامل الديني وهو تزاوج واضح بين المرئي بدلالته اللغوية واللامرئي بدلالته الفنية والجمالية.

وقد ابتكر الفنانون العرب من الأشكال الهندسية ألوانا وأنواعا جديدة ألفوا بينها وأنتجوا منها أعدادا لا حصر لها من الوحدات والتكوينات الزخرفية التي تسيطر على المشاعر وتبعث النشوة، وأنتجوا سجلا حافلا من العناصر النباتية من أوراق وزهور وثمار في أشكال تجريدية ذات طابع عربي إسلامي فريد، جعلوها تتثنى وتشابك مع بعضها ومع الكتابات الكوفية لتخرج من مجموعاتها روائع تبهر الأبصار وقد بلغ من روعة تلك الابتكارات أن أطلق عليها الفنانون الأوروبيون كلمة أرابيسك Arabesque على أي تكوينات زخرفية تتشابك فيها العناصر.

والرقش أو الأرابيسك ذو مضمون تجريدي لا يمكن إغفاله فقد أخذ أشكالا نباتية أو هندسية، غير أن مفهوم النجمة ومفهوم الأشكال الهندسية الأولى للمثلث والمربع والمخمس لم تكن في حد ذاتها صيغا رياضية، بل هي أشكال تجريدية لكل ما هو في الطبيعة والأرابيسك يمثل قيمة جمالية عربية وإسلامية خالصة. وهو عبارة عن رسم يتألف من وحدات أو أشكال ترتبط ببعضها بعضا وتتشابك بطريقة تجعل المشاهد يجول ببصره من الوحدة إلى الشكل إلى شكل آخر حتى يرى الرسم كله من أقصاه إلى أقصاه.

ومما سبق يتضح لنا أن الفنان المسلم كان يوظف الجماليات عبر فنونه المختلفة توظيفا ارتقائيا، ليرقى بوجدان الفرد من الجميل إلى الجليل، فالفنون الإسلامية بكل ما تتخذه لنفسها من أساليب للتعبير وذلك لتحويل المعاني الروحية الإسلامية إلى صيغ جمالية دنيوية يُعبر فيها الفنان عن مكنونات ذاته.

أخير

المقامر

المقارنة فرضت نفسـها! حظيت فاتن حمامة بحداد رسـمي مهيب، بينما سارت جنازة عمر الشريف على أكتاف بعض محبيه بتواضع صادم. لماذا؟

أعقبت وفاة فاتن حمامة مقالات تؤكد سيادتها للشاشة العربية، وتلهج بالتقدير لمشوار فني امتد لأكثر من نصف قرن، لكن أحدا لم يبحث عن شائبة تشوب فنها أو حياتها أو مواقفها. بينما لم يتورع كتاب عن انتقاد عمر الشريف بحدة صبيحة دفنه!

ينصب الانتقاد غالبا على فترة من حياته - نحو عشر سنوات - الرجل الذي عاش أكثر من ثمانين عاما وقدم أكثر من مائة فيلم يُلام لأنه توقف عن العمل الجاد وانغمس في الحياة لعشر سنوات.

مقامر، يقولونها باحتقار، لا يفعلون الشيء نفسـه عند الحديث عن ديستويفسكي، الروائي العالمي، الذي كتب أهم رواياته خلال الفواصل بين اللعب بهدف الحصول على المال لمواصلة اللعب!

لقد أضاع موهبته، تلك هي الحجة التي يسوقونها في نقمتهم على عمر الشريف، كيف؟ أين ضاعت الموهبة؟ لقد اختتم فترة تألقه الأولى بفيلم غيفارا عام 1969 ثم عاد عام 1983 بفيلم أيوب كما لم نشاهده من قبل، مصقولا بالتجربة والخبرة، كما لم نشاهد ممثلا مصريا من قبل في الواقع.

المقارنة فرضت نفسـها في هذا الوداع المتقارب لفنانين عظيمين، كاتـب لبناني رأى أن فاتن حمامة عملـت بجهد على موهبتها بينما وجد عمر الشريف موهبته في المرآة! ما الذي قدمته فاتن حمامة للفـن أو الحيـاة أجمل وأصدق مما قدم عمر الشريف؟ كلاهما قـدم عشرات الأفلام وتمتع بموهبة وراكـم خـبرة وواصل عطاءه الفني لآخر نفـس، الفارق أن فاتن حمامة اتجهـت لدراما تلفزيونية تقليدية في السـنوات الأخيرة بينما خاض عمر الشريف في الفترة نفسـها غمار تجارب فنية جديدة ومفاجئة بدأت من أيوب والأراجوز حتى السـيد إبراهيم وأزهار القرآن الذي حصد جوائز مهرجان فينيسيا عام 2004. وكانت إحدى تلك الجوائز جائزة الجمهور للممثل الأول، أي أن جمهور فينيسيا منحه عام 2004 جائزته لعمر الشريف وهو فوق السبعين. لم تكن الوسامة إذن، ولا يمكن أن تكون، وراء حصوله هو وليس ممثلا عربيا آخر على جوائز جولدن غلوب وسـيزر والأسد الذهبي والترشح للأوسكار.

لقـد أضـاع فرصا، هو أول من اعـترف بذلك، وهذه فضيلة أخرى تخصه، إذ عندما كان يسـأل عن أخطائه أو عيوبه لم يكن على عادة الفنانين العرب يتحدث عن الطيبة الزائدة! لطالما كان متواضعا في التعبير عن نفسـه وسرد تاريخه الفني وحتى في الحديث عن وسـامته الاستثنائية وهو أمر ليس شـائعا في العالم العربي. لكن حتى مسـألة إضاعة الفرص لم تخل من التحامل واسـتخدام اسم فاتن حمامة في مقارنة مجحفة!



حنان جاد

صحافية مصرية مقيمة في الإمارات

قاصة صدرت لها رواية لليافعين بعنوان «المتاهة» 2015

رسم وقصيدة

قصيدة: جميلة الماجري *

لوحة: صفية الحكمي **

نخلة

«إلى سكينة بنت الحسين»

أضيئي لنا شمعتينْ
وأرْخي الخباءَ قليلا
سآتيكِ بعد التَّهجد نبكي
بكاءً طويلاً
ولا توقدي النار كي أستدلَّ
فإني
إذا ما ادْلَهَمَّ سبيلٌ
أضاءَ هوايَ إليكم سبيلا
ولا توقدي النار قَصْدَ التَّجَلي
ففيك من النور ما
لو درى التائهون اهتدوا
وكنتِ لهم في الضَّلال الدليلا

* * *

فها نحن نظْمأ ما بين ماءٍ وماءْ
ولا نحنُ كنّا بدفق الحنينِ ارتوينا
ولا نحنُ كنّا ابْترَدْنا بفيْض البكاءْ
وفي الرّملِ نطلع كالنخلتَين
وفي الرمل كالنخلتَيْنِ
نطولُ
وبيني وبينكِ فقرٌ يبابٌ
ولكنْ
إذا اشتدّ بي الوجدُ ألقاكِ
بين الوَرِيدَيْن منّي
فأجمع بين الشَتيتَيْن عَلي
ألوذ بباقي دمي أو لعلي
أفيءُ إلى بعض ظلي

* * *

فهل نستعيض
بصمت الرمالِ
وهل نستجير
بصبر النخيل
وقد كنتِ آخر مَنْ يُستجار بها
في النساءْ
وقد كنتِ آخر مَنْ عَلَّمَ النَّخْل
كيف
يطول
وقد كنتِ أوّل أنثى
إليها تُشَدُّ الرحالُ
ومازلتِ آخر أنثى
إليها الشّتيتُ يؤول
ومازلتِ أطْول صومعةٍ في
كتاب النساء
وأجمل فصلٍ بِهِ
وآخر فصلٍ
به تنتهي في الكتاب الفصول
فإنّي إذا جئتك في المنام
وبحتُ بما حَمَّلَتْني القرونْ
وخَبّرْتُ عن بعض ما كان
أو بعض ما قد يكونْ
وعن بعض ما هان أو بعض
ما قد يهونْ
صرفتِ المغنين ثمّ دعوتِ النساء
وأعلنْتِ حَفْلَ البكاء
وعَاوَدَكِ للدموع الحنينْ



* شاعرة - تونس.

** فنانة - السعودية